326

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL III Nr. 4

BUCUREȘTI

1958

P 2388/4

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA DE FOLCLOR

ANUL III Nr. 4

Institutul BIBLIOTECA de Folclor

BUCUREȘTI

1958

2388

https://biblioteca-digitala.ro

Publicată de INSTITUTUL DE FOLCLOR
București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25

Consiliul de Redacție: SABIN V. DRĂGOI, G. BREAZUL, I. MUȘLEA, MIHAI POP, TIBERIU ALEXANDRU, GH. CIOBANU, VERA PROCA-CIORTEA, I. JAGAMAȘ
Redactor-Șef: MIHAI POP

https://biblioteca-digitala.ro

S U M A R

STUDII

M. POP — Noi orientări în studiile de folclor 7
V. ADĂSCALIȚEI — Grupurile sociale și procesul elaborării folclorului 29

MATERIALE

A. BUCȘAN — Breaza 45

FOLCLOR ȘI VIAȚĂ CULTURALĂ

T. ALEXANDRU — Despre cîntăreții populari 73
A. VICOL — Folclorul muzical în emisiunile posturilor noastre de radio 85

DIN ISTORIA FOLCLORULUI ȘI FOLCLORISTICII

GH. CIOBANU — Barbu Lăutarul 99

NOTE ȘI DISCUȚII

M. POP — Noi cercetări asupra cîntecului liric rus 134
T. TRIPCEA — Balada «Călătoria fratelui mort» la Aromîni 137
M. ROBEA — Noi date despre folcloristul C. Rădulescu-Codin 140
R. GHIRCOIASIU — Răspuns unei critici 145

CRONICA

SABIN V. DRĂGOI — Constantin Brăiloiu 147
D. A. VASILIU — G. Murnu 148
I. MUSLEA — Prof. Ion Breazu (1901—1958) 150

Din realizările folcloristicii noastre: Noi cercetări asupra călușului (152); Folclorul Tătarilor din Dobrogea (153); Tradiție și înnoire în folclorul din zona petroliferă a Olteniei (154); Din activitatea Caselor regionale ale creației populare (156); Folclorul în învățămîntul superior și mediu (157); Vizita unui folclorist German în țara noastră (159); Noi antologii de folclor (159); Filmul documentar «Doina Oltului» (161); Semi-centenarul corului «Poiana Sibiului» (162)

Activitatea folcloristică internațională: Ralph Vaughan Williams (163); Karl Jaberg (164); Folclorul la Congresul internațional de slavistică de la Moscova (165); Dansuri populare gruzine (167); Decada republicilor sovietice baltice (167); Cel de al XII-lea Congres Anual al I.F.M.C. (168); Cum este prezentată muzica populară romînă în unele publicații străine (169); A doua olimpiadă internațională de cîntec coral amator (170); Centrul de cercetări folclorice din Indiana (170); Centrul de folclor al Republicei Arabe Unite (171); Muzica populară în China (171); Folcloriștii greci despre cercetările noastre de folclor (172); Studii de folclor romîn în bibliografia din «Journal of American Folclor» (174); Necesitatea colaborării romîno-albaneze în cercetarea folclorului albanez 175

RECENZII

A. FOCHI — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 179
D. V. NICULA — Paolo Toschi: Originile teatrului italian 184
S. GOLOPENTIA — Jan Öjvind Swahn: Basmul lui Cupid și Psyche 189
V. MICZNICK — Ana Helms Blasche: Dansuri variate 192
E. BALACI — A. Bucșan: Jocuri din Ardealul de sud 194

BIBLIOGRAFIE

I. TALOȘ — Bibliografia folclorului romînesc pe anul 1956 196

https://biblioteca-digitala.ro

CONTENTS

STUDIES

M. POP — New Trends in the Study of Folklore 7
V. ADASCALIȚII — Social Groups and the Elaboration of the Folklore Process 29

FOLKLORISTIC DOCUMENTS

A. BUCSAN — Breaza, a Roumanian Folk Dance 45

FOLKLORE AND CULTURAL LIFE

T. ALEXANDRU — Folk Singers, their Style and Repertory 73
ADRIAN VICOL — Musical Folklore in the Roumanian Broadcasting Programmes.. 85

DATA CONCERNING THE HISTORY OF THE ROUMANIAN FOLKLORE

GH. CIOBANU — Barbu Lautarul (Famous Roumanian Fiddler) 99

NOTES AND NEWS

M. POP — New Investigations on Russian Lyric Songs 134
T. TRIPCEA — The Ballad of the « Dead Brother's journey » in Aroumanian Folklore.. 137
M. ROBEA — New Data on the Folklorist Radulescu-Codin 140
R. GHIRCOIAȘIU — Reply to a Criticism..... 145
SABIN V. DRĂGOI — Constantin Brăiloiu 147
D. A. VASILIU — G. Murnu..... 148
I. MUSLEA — Prof. Ion Breazu 150

Some Roumanian Folkloristic Achievements: New Investigations on the « Calush » (Morris Dance) (152); Field Investigation and Study of the Dobruja Folklore (153); Tradition and Innovation in the Folklore of the Oil-Field Region in Oltenia (154); the Activities of the Folk Creation Regional Homes (156); Folklore in High School and University Education (157); the Visit of a German Folklorist — Felix Hörburger (159): Folklore Anthologies (159); « Doina Oltului » a Documentary Film (161); the Semicentennial Celebration of the « Poiana Sibiu » Choir (162)

International Folklore Activities: Ralph Vaughan Williams (163); Karl Jaberg (164); Folklore at the Slavonic International Congress of Moscow (165); Gruzine Folk Dances (167); the Baltic Republics Decade (167); The 1959 I.F.M.C. International Congress in Roumania (168); Roumanian Folk Music as mirrored in Foreign Publications (169); the Second International Olympiad of Amateur Choral Song (170); the Indiana Folklore Investigation Centre (170); the United Arabian Republics Folklore Centre (171); Folk Music in China (171); Greek Folklorists' Viewpoint on Roumanian Folklore Investigations (172); Roumanian Folklore Studies included in the Bibliography of the Journal of American Folklore (174); The Necessity of a Roumanian-Albanian Collaboration in the Albanian Folklore Investigations (175)

REVIEWS

A. FOCHI — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 179
D. V. NICULA — Paolo Toschi: Origins of the Italian Theatre..... 184
S. GOLOPENTIA — Jan Öjvind Swahn: The Tale of Cupid and Psyche 189
V. MICZNICK — Ana Helms Blasche: Varied dances..... 192
E. BALACI — A. Bucsan: Southern-Transylvania Dances 194

BIBLIOGRAPHY

I. TALOȘ — Bibliography of the Roumanian Folklore in 1956 196

https://biblioteca-digitala.ro

СОДЕРЖАНИЕ

СТАТЬИ

М. ПОП — Новая ориентация в фольклорных исследованиях 7
В. АДАСКАЛИЦЕЙ — Социальные группы и процесс создания фольклора 29

МАТЕРИАЛЫ

А. БУКШАН — Бряза 45

ФОЛЬКЛОР И КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ

Т. АЛЕКСАНДРУ — народные исполнители 73
А. ВИКОЛ — Музыкальный фольклор в наших радиопередачах 85

ИЗ ИСТОРИИ ФОЛЬКЛОРА И ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Г. ЧОБАНУ — Барбу Лэутарул 99

ЗАМЕТКИ И ДИСКУССИИ

М. ПОП — Новые исследования русской лирической песни 134
Т. ТРЫПЧА — Мотив Леноры у аромын 137
М. РОБЯ — Новые данные о фольклористе Рэдулеску-Кодине 140
Р. ГИРКОШСИУ — В ответ на одну критику 145

ХРОНИКА

САБИН В. Драгой — Константин Брэилою 147
Д. А. ВАСИЛИУ — Г. Мурну 148
И. МУШЛЯ — Проф. Ион Брязу 1901—1958 150

Из достижений нашей фольклористики: Новые исследования кэлуша (152); фольклор добруджских татар (153); Традиция и обновление фольклора в нефтяном районе Олтении (154); К деятельности областных домов народного творчества (156); Фольклор в средних и высших учебных заведениях (157); Посещение нашей страны немецким фольклористом (159); Новые антологии по фольклору (159); Документальный фильм «Дойна Олтулуй» (161); 50-летие хора «Пояна Сибиулуй (162).

Международная фольклористическая деятельность Ральф В. Вилльямс (163); Карл Яберг (164); Фольклор на Международном съезде славистов в Москве (165); Грузинские народные танцы (167); Декада советских прибалтийских республик (167); XII Международный съезд М.С.Н.М. (168); Как представлена румынская народная музыка в некоторых зарубежных публикациях (169); Вторая международная олимпиада хоровой самодеятельности (170); Центр фольклорных изысканий в Индиане (170); Фольклорный центр в ОАР (171); Народная музыка в Китае (171); Греческие фольклористы о наших фольклорных исследованиях (172); Статьи о румынском фольклоре в библиографии американского фольклорного журнала (174); Необходимость румынско-албанского сотрудничества в исследовании албанского фольклора (175)

РЕЦЕНЗИИ

А. ФОКИ — Deutsches Jahrbuch für Volkskunde 179
Д. В. НИКУЛА — Паоло Тоски: Корни итальянского театра 184
С. ГОЛОПЕНЦИЯ — Ян Эйвинд Сван: Сказка о Купидоне и Психее 189
В. МИЧНИК — Анна Хельмс Блаше: Различные танцы 192
Е. БАЛАЧ — А. Букшан: Пляски на юге Трансильвании 194

БИБЛИОГРАФИЯ

И. ТАЛОШ. Библиография румынского фольклора за 1956 год 196

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

NOI ORIENTĂRI ÎN STUDIILE DE FOLCLOR

MIHAI POP

Condiţiile create de regimul de democraţie populară cercetărilor ştiinţifice au făcut ca în ultimii ani culegerile şi studiile de folclor să ia în ţara noastră o mare dezvoltare. Continuînd năzuinţele afirmate de O. Densuşianu şi străduinţele folcloristicii muzicale şi literare dintre cele două războaie, folcloristica a ajuns o disciplină de sine stătătoare şi a obţinut importante rezultate în culegerea de materiale, în cercetările de teren.

Lărgind sfera preocupărilor, folcloriştii au izbutit să delimiteze mai bine domeniul studiilor de folclor şi au adus noi contribuţii la lămurirea unor probleme esenţiale dezbătute multă vreme de cercetătorii creaţiei populare. Ei studiază astăzi nu numai creaţia populară sătească, ci şi pe cea a centrelor muncitoreşti de la oraşe, de pe marile şantiere. Alături de literatura şi muzica populară, care au format obiectul primordial al culegerilor din trecut, interesul lor se îndreaptă acum şi spre dansul, mima şi teatrul popular. Obiceiurile, manifestări pline de frumuseţe şi culoare, formează cadre sărbătoreşti pentru cîntece, dansuri şi povestiri şi ca atare sînt cercetate concret în toată amploarea şi semnificaţia lor artistică. Studiate din această perspectivă, ele încetează de a mai fi simple pretexte pentru descoperirea supravieţuirii unor străvechi rituri sau pretexte pentru consideraţiuni mitologizante. Concepţia populară despre lume atunci cînd nu se concretizează în realizări artistice proprii folclorului, nu rămîne totuşi în afara sferei de interes a folcloriştilor, ci este cercetată îndeosebi în pendulările ei între superstiţiile, credinţele vechi şi cunoştinţele ştiinţifice, în contradicţiile ei. Această cercetare duce la cunoaşterea temeinică a gradului de dezvoltare al conştiinţei sociale, neapărat necesară cercetării ştiinţifice a folclorului.

Atitudinea tradiţionalistă fiind definitiv depăşită, atenţia cercetătorilor se îndreaptă în egală măsură spre bunurile folclorice tradiţionale şi spre cele contemporane. Accentul tinde să cadă tot mai mult asupra aspectelor noi ale folclorului, asupra acelor creaţii populare ce oglindesc transformările sociale de astăzi. În unele domenii creaţia nouă stă în centrul muncii folcloriştilor.

https://biblioteca-digitala.ro

Nu mai există nici o îndoială că în epoca noastră, în dezvoltarea culturală actuală a țării, folclorul nou ca manifestare artistică autentică a forțelor creatoare ale poporului muncitor, avînd caractere proprii ce îl deosebesc de arta profesională, se întîlnește cu aceasta, exprimînd fiecare în moduri de realizare artistică proprii, aceleași idealuri și năzuințe ale poporului. De aceea problema legăturilor dintre creația populară și creația profesională, problemă ce i-a preocupat altădată prea puțin pe folcloriști, capătă azi o actualitate deosebită.

Îndreptîndu-și atenția spre contemporan, folcloriștii au trecut de la simple culegeri de fapte mai mult sau mai puțin izolate, la studiul fenomenelor și al proceselor, deschizînd astfel noi căi pentru înțelegerea creației populare. În lumina rezultatelor obținute prin studiul folclorului contemporan, nu numai creația actuală ci și unele probleme ale tradiției folclorice au căpătat noi deslușiri. Fapte de folclor tradițional, cîntecele bătrînești de pildă, nu sînt pentru folcloriștii de astăzi documente istorice de valoare egală cu hrisoavele sau cronicele, ori numai înfiripări de teme și motive de largă circulație, ci monumente cu valoare artistică și socială proprie în procesul complex al dezvoltării culturii populare.

*

În cursul dezvoltării sociale folclorul trece prin diferite schimbări, creațiile populare nu rămîn indiferente la schimbările vieții sociale, ci capătă în noi condiții sociale, rosturi, funcții noi, iar schimbările de funcție pot atrage după ele schimbări de structură. Odată cu schimbările de funcție se poate schimba și echilibrul relațiilor dintre creațiile populare în cadrul genurilor și a genurilor în ansamblul vieții folclorice. Astfel, pierzîndu-și sensul și fabulația mitică, vechiul cîntec epic «Soarele și luna» ajunge în variantele transilvănene balada căsătoriei fratelui cu sora, iar colinda din cîntec de urare pentru anul ce vine, un simplu cîntec de sărbătoare, de multe ori doar un pretext pentru a dobîndi daruri.

Schimbările ce intervin în viața creațiilor populare dau în fiecare etapă esențială a dezvoltării folclorului, nuanțe proprii caracterelor lui specifice. Caracterul colectiv, oralitatea, larga răspîndire în masă, legătura cu tradiția, chiar anonimatul și sincretismul, capătă în realitatea folclorică de astăzi, unele înțelesuri pe care nu le-au avut altădată. Gîndind asupra lor pe baza constatărilor făcute prin studierea nemijlocită a folclorului contemporan, folcloriștii ajung să discute cu mai mult temei, aspectele sub care apar în genuri și locuri diferite, să capete noi perspective pentru înțelegerea poporanității faptelor de artă ce circulă în popor.

V. I. Cicerov arată că nu este îngăduit să privim caracterul colectiv al creației populare în afara dezvoltării istorice, în afara vieții folclorice concrete, să-l socotim invariabil, valabil pentru toate timpurile și la toate popoarele. Și greutatea specifică a celorlalte caractere ale creației populare se schimbă după timp și loc [1].

[1] V. I. Cicerov: Russki folklor. I, Moskva-Leningrad, 1956, 242.

https://biblioteca-digitala.ro

« Caracterul colectiv al creaţiei populare orale se manifestă deosebit în diferitele epoci istorice. Astfel creaţiile orale poetice ale obştei familiale erau alcătuite şi interpretate de întreg colectivul. Cu totul altfel s-a manifestat caracterul colectiv al poeziei populare în feudalism şi în capitalism. Aici, alături de executarea în colectiv a unor genuri ale folclorului, altele s-au făurit de indivizi talentaţi din popor, care creau şi interpretau creaţiile lor în contact strîns cu întreg colectivul »[2].

Privit în perspectiva dezvoltării istorice, rolul colectivităţii şi al individului în crearea şi răspîndirea folclorului, apare mai clar. Satele şi mediile folclorice urbane nu sînt pentru folclorul nostru aglomerări amorfe sau « comunităţi nediferenţiate ». Diferenţierile de clasă au un rol primordial în viaţa şi dezvoltarea folclorului. Deci, considerînd folclorul creaţia artistică a maselor muncitoare, atunci cînd studiem viaţa folclorică a unei unităţi concrete, fenomenele şi procesele ce se petrec în sînul ei — şi astfel de studii trebuie să stea întotdeauna la baza cercetării fenomenelor şi proceselor folclorice — nu putem trece cu vederea rolul diferenţierilor de clasă, deosebirile ce există în conştiinţa socială şi în comportarea oamenilor faţă de faptele de folclor.

În folclorul nostru contemporan şi mai cu seamă în folclorul sătesc, indivizii şi grupurile ce crează şi consumă folclorul se găsesc la diferite grade de dezvoltare a conştiinţei sociale, acţionează diferit îndeosebi în problemele păstrării sau înnoirii tradiţiei. Creaţiile populare sînt rezultatul unui proces complex şi multilateral de oglindire artistică a conştiinţei sociale.

Exponenţi ai poporului muncitor, creatori şi interpreţi populari exprimă în cîntecele şi povestirile lor, sentimentele, gîndurile şi năzuinţele acestuia, iau faţă de faptele şi fenomenele de folclor atitudinea dictată de concepţia despre lume şi de interesele lui. Astfel înţeleasă, legătura creatorilor şi interpreţilor populari cu colectivitatea nu contrazice, ci întăreşte caracterul colectiv al creaţiei populare. Prin grupurile cărora aparţin, creatorii şi interpreţii populari promovează în mediile folclorice mai largi, în colectivităţi şi ţinuturi, creaţiile lor, înnoirile pe care le aduc tradiţiei, atitudinile faţă de anumite fapte şi fenomene de folclor[3]. Acceptarea de către colectivitate, una din condiţiile esenţiale pentru ca o creaţie individuală să devină colectivă, deci populară, se face prin grupul căruia aparţine creatorul, depinde de gradul în care răspunde sentimentelor, gîndurilor şi năzuinţelor grupului. Cercetările de teren ne arată că şi la baza acceptării bunurilor artistice eterogene, a bunurilor create în afara colectivităţilor folclorice, stă acelaşi principiu. Bunurile eterogene presupun totuşi de cele mai multe ori, schimbări în conţinutul de idei şi în stilul de interpretare, adaptări ce nu sînt necesare celor create în sînul colectivităţilor folclorice.

[2] P. G. Bogatîrev: Russkoie narodnoie poeticeskoie tvorcestvo. Ed. II. Moskva, 1946, 9—10.

[3] A. van Gennep: Manuel de folklore français contemporain. I, Paris, 1943, 51.

https://biblioteca-digitala.ro

Cunoașterea concretă a realității folclorice în lumina dezvoltării istorice a poporului contribuie și la clarificarea raportului dintre individ, colectivitate și tradiție. Crearea de noi bunuri folclorice este rezultatul unor acumulări direct legate de tradiție și înnoirea ei, de atitudinea colectivității față de faptele de folclor, de influențe sociale și culturale, etc. Creațiile noi se cer studiate deci, ținînd seama de concepția despre lume, de gradul de dezvoltare al conștiinței sociale, de starea socială și dezvoltarea economică a colectivităților cercetate, văzute concret prin creatorii și interpreții faptelor de folclor ca exponenți artistici ai acestor colectivități. Creatorul, interpretul faptelor de folclor, are deci un rol primordial în viața și dezvoltarea creației populare. Folcloristica veacului nostru, la început mai cu seamă cea rusă și sovietică, azi întreaga folcloristică marxistă și chiar unii folcloriști apuseni orientați realist spre cunoașterea nemijlocită a folclorului viu, acordă o importanță deosebită studierii folclorului prin creatorii și interpreții lui, cercetează rolul omului în viața și dezvoltarea principalelor genuri ale creației populare.

Creatorul și interpretul popular este exponent al colectivității, dar și element de dinamizare a ei. Mai cu seamă în folclorul contemporan, omul nou ce apare în condițiile noi de viață din țara noastră are un rol deosebit în dezvoltarea folclorului. «Folclorul este unul din aspectele ideologiei și ca orice fenomen ideologic, nu se mulțumește numai să oglindească pasiv ceea ce a fost sau ceea ce este, ci contribuie la maturizarea acelor idei care duc omenirea înainte. El însuși este una din formele reale de existență a acestor idei»[4]. În folclorul contemporan, oamenii noi, grupurile situate pe poziții înaintate fac din faptele de folclor elemente active ale dezvoltării sociale. Ei primesc și păstrează acele bunuri tradiționale care prin conținutul lor de idei corespund idealurilor și năzuințelor lor, părăsesc pe acelea ce sînt depășite sau modifică faptele de folclor tradiționale, înnoiesc tradiția, crează bunuri noi. Schimbările ce intervin în acest proces ating funcția și conținutul de idei dar pot atinge și structura internă a faptelor de folclor, ating întreguri, creația ca atare sau numai elemente ale creației populare.

Schimbările ce intervin în folclor sînt favorizate de caracterul oral al creației populare. Receptarea creațiilor tradiționale prin filtrul conștiinței sociale contemporane nu duce, ca în arta profesională, numai la o nouă înțelegere a lor, ci poate atrage după sine odată cu noile funcții, cu noile înțelesuri ce le primesc și schimbări în cuprinsul și forma acestora. Neavînd o redactare definitivă consemnată în scris, textul și melodia unui cîntec se pot schimba cu fiecare nouă accepțiune pe care o capătă cîntecul. Oralitatea nu poate fi deci privită mecanic și redusă doar la circulația nescrisă a bunurilor folclorice. În acest sens ea nu ar putea fi, astăzi cînd știința de carte s-a generalizat, unul din caracterele specifice ale folclorului. Știm că multe bunuri folclorice circulă azi tipărite, că foarte multe circulă în

[4] K. V. Cistov: Zadaci izucenia narodnogo poeticeskogo tvorcestva. Moskva, 1958, 13.

https://biblioteca-digitala.ro

manuscris în acele cărțulii de cîntece pe care și le fac bunii creatori și interpreți populari.

Oralitatea este modul propriu de realizare a faptelor de folclor. Modul de realizare oral îngăduie faptelor de folclor să-și modifice conținutul și forma pentru a exprima cît mai bine, în diferite momente și locuri, sentimentele, gîndurile și năzuințele poporului, îngăduie ca faptele de folclor tradiționale să devină contemporane. « Cîntecele se țin în curent cu vremea. O vreme le-a creat, alta le-a transformat; unei vremi i-au plăcut într-un fel, altei vremi îi plac în alt fel. Astfel se introduc mereu modificările necesare pentru ca să rămîie cîntecul în curent cu nevoile vremii noi » [5].

Caracterul oral al creării și interpretării faptelor de folclor — și în folclor creația și interpretarea se confundă de cele mai multe ori tocmai datorită caracterului oral — stă la baza creării variantelor adică a modului general de creație populară. Dacă oralitatea este modul propriu de realizare al creațiilor populare atunci variantele nu mai sînt, cum le socoteau unii folcloriști, faptele întîmplătoare datorite doar unui mecanism intern de funcționare al creației populare, căruia nu i s-a putut găsi o explicație satisfăcătoare numai în motive de psihologie individuală a interpreților. Fiind cu adevărat semnificative, ele devin momente importante în istoria creației populare respective, oglindiri ale diferitelor grade de dezvoltare a conștiinței sociale. Ele pot căpăta, potrivit cu momentul și locul în care se realizează, un conținut nou de idei, o fabulație nouă, noi moduri de realizare artistică, funcții noi și pot atrage după sine modificări în cadrul genurilor și stilurilor.

*

Exprimînd artistic sentimentele, ideile și dorințele colectivității, interpreții populari se bizuie, în făurirea de cîntece și povestiri noi, pe arsenalul de subiecte, teme, motive și mijloace artistice ale colectivității în care trăiesc, al tradiției ce și-au însușit-o. Cercetînd procesul creației în muzica populară Béla Bartók spunea, referindu-se la legătura strînsă dintre tradiție și creația nouă, că poporul nu crează cîntece cu totul noi dar are o mare predispoziție, o mare capacitate de a le transforma pe cele moștenite [6]. Legătura cu tradiția este deci alături de caracterul colectiv unul din caracterele esențiale ale creației populare. În viața folclorică a oricărei colectivități apar evident două tendințe aparent contradictorii: păstrarea și înnoirea tradiției. Aceste tendințe iau aspecte diferite în raport cu mediul folcloric și cu posibilitățile pe care le oferă genul în care se petrece fenomenul. Văzută nemijlocit, viața folclorică nu este o apă lină și nici nu trebuie să ne-o închipuim ca o serie de întîmplări lineare. Ea este plină de frămîntări ca însăși viața poporului pe care o

[5] N. Iorga: Istoria literaturii românești. București, 1929, 15.
[6] B. Bartok: Das ungarische Volkslied. Berlin—Leipzig, 1925, 3—4.

https://biblioteca-digitala.ro

exprimă în imagini artistice. Trecerile de la vechi la nou, ca acte de creaţie populară, nu sînt fapte de moment, ci înnoiri ce se impun în urma unui proces de transformări, mai mult sau mai puţin lung, dar întotdeauna complex. La acest proces participă sub diferite forme şi cu diferite intensităţi, întreaga colectivitate, căci bunurile ce se transformă îi aparţin, deci păstrarea ori înnoirea lor nu-i poate fi indiferentă.

În procesul de înnoire, de trecere de la vechi la nou, tradiţia şi noul coexistă. Vechiul nu dispare şi noul nu apare dintr-o dată. Bunurile vechi se transformă ori se uită, iar altele noi apar treptat. Nu numai într-un răstimp mai lung, ci şi în prezent — nu numai pe plan diacronic, ci şi pe plan sincronic — tendinţa păstrării şi tendinţa înnoirii activează concomitent. Coexistenţa lor nefiind întotdeauna paşnică, contradicţiile, ciocnirile îi sînt inerente. Noile creaţii se nasc în climatul contradicţiilor dintre vechi şi nou, prin acumulări treptate de noi elemente de conţinut şi formă, prin folosirea arsenalului artistic tradiţional şi prin continua lui îmbogăţire. Tradiţia rezistă şi rezistenţa ei o putem constata la unele genuri mai cu seamă la cele legate de obiceiuri, la anumite categorii sociale, în anumite momente. Tendinţei de a păstra tradiţia se opune tendinţa permanentă a creatorilor de folclor de a crea variante care să răspundă ideilor şi sentimèntelor oamenilor, mersului înainte al dezvoltării sociale. Aceste tendinţe contradictorii există nu numai în colectivitate, la diferitele grupuri, ci şi la indivizi creatori.

Constatările făcute de K. V. Cistov la creatorii de cîntece şi poveşti noi din Uniunea Sovietică sînt deosebit de preţioase pentru înţelegerea mai profundă a procesului de înnoire: « Concepţia despre lume a interpreţilor, creatorilor de cîntece şi povestiri nu se exprimă numai în creaţiile lor noi. Ea reprezintă un întreg sistem de idei, imagini şi procedee poetice, vechi şi noi, tradiţionale sau create de interpret. De aceea nu este just ca atunci cînd se studiază concepţia despre lume a unui creator popular să se înlăture tot ce este tradiţional, să se dea la o parte tot ce a fost creat mai înainte, ci trebuie să ţinem seama că viziunea despre lume a oricărui reprezentant, a oricărei grupe sociale în orice epocă, nu se formează cu totul din nou, ci reprezintă o îmbinare complexă de elemente tradiţionale moştenite şi de creaţii noi » [7].

Dar vechiul şi noul nu se manifestă numai în actele creatorilor, interpreţilor de folclor, deci a factorilor direct activi ai vieţii folclorice, ci şi în atitudinea celorlalţi membri ai colectivităţii care intervin mai mult indirect în viaţa folclorică. Gradul de dezvoltare al conştiinţei lor sociale joacă aici un rol hotărîtor şi folcloristul este dator să-l determine pentru a putea înţelege just fenomenele şi procesele, orientarea lor. Într-o cercetare întreprinsă în luna iunie 1958, în com. Bîrca şi Giurgiţa, rn. Segarcea, pentru a studia obiceiul şi jocul căluşului, am putut stabili printre locuitorii celor două comune, întreaga gamă de atitudini posibile faţă de această străveche manifestare folclorică. Unii credeau că cei ce calcă interdicţia de a lucra

[7] K. V. Cistov: Idem, 17.

https://biblioteca-digitala.ro

în joile și zilele Rusaliilor sînt « luați din căluș» și atribuiau puteri magice ritului de vindecare practicat în cadrul obiceiului. Alții socoteau întreg obiceiul o moștenire din bătrîni ce trebuie păstrată pentru a nu strica lucrurile bătrînești sau pentru frumusețea ei. Alții, cei mai apropiați bisericii, socoteau călușul « un lucru devolesc». Unii bătrîni cu școala primară sătească, îl explicau printr-o variantă populară a legendei despre răpirea Sabinelor, răspîndită prin cărțile vechi de citire. Cei cu mai multe cunoștințe științifice și printre aceștia erau și unii mai în vîrstă, explicau « luatul din căluș» prin autosugestie, iar pretinsa vindecare prin sugestie. Potrivit cu sensul pe care îl dădeau obiceiului, călușul capătă pentru sătenii din Bîrca și Giurgița, funcția de rit magic, de obicei tradițional sau de simplu spectacol. Sensurile și funcțiile diferite atribuite obiceiului coexistau deci și ele acționau asupra desfășurării și structurii lui.

Cercetarea atitudinii față de obicei la diferite categorii sociale, pe bază statistică, ne poate da ponderea, greutatea specifică a fiecărei funcții, deci ne poate indica exact stadiul în care se găsesc lucrurile în procesul de înnoire, tendința dezvoltării lor.

Procesul de înnoire nu atinge numai anumite fapte de folclor sau anumite genuri, ci cuprinde astăzi întreaga viață folclorică a unei colectivități, are un caracter general și capătă forme foarte diverse. El nu are însă peste tot aceeași intensitate, același ritm. În pozițiile cele mai avansate ale dezvoltării sociale, schimbările sînt de mare amploare și noul se manifestă cu avînt. În alte medii și la unele categorii, el întîmpină frînări. În trecerea de la vechi la nou, înnoirea se face cu reveniri, cu reluări. S-a observat de pildă că în general tinerii acceptă cu multă ușurință înnoirile, că în procesul transformării repertoriului de cîntece, ei preferă azi cîntecul nou și transmit cîntecele de largă circulație. Dar s-a observat de asemenea că în satele cu viața folclorică tradițională bine păstrată, tinerii de îndată ce se căsătoresc, revin la repertoriul tradițional. Ei nu părăsesc însă cu totul nici cîntecele noi. Exemplul arată că înnoirile își cuceresc locul treptat și faptele noi viețuiesc alături de cele tradiționale, căutînd să se potrivească, să se asimileze. Atunci cînd în viața culturală a unei colectivități, folclorul este încă un factor important, asimilarea se face cu scopul de a păstra unitatea folclorului comunității respective, buna rînduială în viața ei folclorică.

Și genurile creației populare se comportă diferit în procesul de înnoire. « Este cu totul clar că diferitele genuri oglindesc în chip diferit realitatea istorică și dezvoltarea ei — spune K. V. Cistov — ar fi nejust să pornim de la premiza că schimbările din conștiința colectivă provoacă întotdeauna, neapărat, schimbări exact corespunzătoare în textele diferitelor creații poetice populare. Schimbarea realității istorice nu se fixează simplu și mecanic în creația populară. Adesea schimbările se oglindesc în ea printr-un proces foarte complicat, pe căi indirecte. Ele fac să se nască noi genuri și noi creații, schimbă structura repertoriului aducînd uneori

https://biblioteca-digitala.ro

pe primul plan genuri ce în perioada anterioară au avut o importanță secundară. Datorită schimbărilor ce intervin în conștiința socială se schimbă și perceperea ideilor moștenite, a subiectelor, motivelor, iar această schimbare a valorilor estetice moștenite, preluate din epocele anterioare, poate provoca sau nu schimbări în însuși textul creației moștenite. Aceasta depinde de natura genului, de rosturile lui istorice, de locul pe care îl ocupă în structura repertoriului uneia sau celeilalte dintre perioade. Astfel basmele sînt supuse la schimbări mai mari decît bîlinele, cîntecele lirice se schimbă mai puțin decît bocetele improvizate ș.a.m.d. S-a putut întîmpla ca textele bîlinelor să sufere comparativ puține schimbări sau să rămînă neschimbate în tot cursul secolelor XVII — XVIII — XIX dar în același timp fără îndoială s-a schimbat recepționarea lor de către interpret și auditoriu, adică a fost supus schimbării un element care a fost prea puțin sau n-a fost deloc sezisat de culegători» [8]. S-a schimbat sensul, funcția. În colindele noastre cu texte laice de urare, textul și muzica rămîn aceleași de multe ori chiar cu riscul ca anumite părți să-și piardă înțelesul, totuși conținutul lor nu este peste tot același, funcția lor se schimbă, se schimbă sensul pe care-l dau acestor vechi cîntece de urare colindătorii și cei ce le ascultă. Din cîntece de urare cu rosturi magice mai mult sau mai puțin precise, ele ajung simple cîntece de sărbătoare cu rosturi povestitoare, menite să înveselească și să dea un caracter mai festiv sărbătorii. Se explică astfel cum au putut pătrunde în repertoriul de colinde atîtea teme de legende creștine canonice sau apocrife. Cum au pătruns în unele locuri texte de cîntece bătrînești, de pildă «Cîntecul lui Pintea Viteazul» în colindele din Maramureș.

Ceea ce hotărăște calitatea nouă a faptelor de folclor este înainte de toate conținutul de idei și în general rostul, funcția lor.

În structura internă a faptelor de folclor, înnoirile prezintă o mare diversitate și pot apărea în locuri diferite sub forme diferite și uneori chiar opuse.

Sub acest aspect, studierea procesului complex al transformărilor ce se produc în folclorul nostru contemporan este de abia la început. Constatările se cer mereu îmbogățite cu noi observații făcute pe teren, cu noi cercetări ale materialului folcloric viu. În acest domeniu și în general în studiul dezvoltării folclorului, cercetările de teren capătă o importanță deosebită.

*

Necesitatea de a baza studiile de folclor pe cercetarea nemijlocită a folclorului viu a fost în repetate rînduri accentuată de cei mai de seamă folcloriști. Astăzi s-a impus părerea generală că cercetarea nemijlocită a folclorului viu este neapărat necesară cunoașterii proceselor, fenomenelor și faptelor de folclor contemporan. dar poate ajuta substanțial și unei mai bune înțelegeri a dezvoltării folclorului. cunoașterii faptelor și fenomenelor din trecutul creației populare.

[8] K. V. Cistov: Idem, 14—15.

https://biblioteca-digitala.ro

Discutînd cercetările germane asupra cîntecelor lui Homer și a Nibelungilor, A. N. Veselovski, de pildă, scrie în poetica lui istorică: « Savanții occidentali care cunosc prea puțin tradiția epică vie, transpun fără să vrea problemele criticii cărturărești asupra poeziei populare antice. Aceasta este greșeala întregii cercetări în legătură cu Nibelungii și în parte și a cercetării în legătură cu eposul homeric. Trebuie să se pornească în mod obligatoriu de la eposul care se mai cîntă încă. Trebuie studiată cu de-amănuntul structura sa, treptele sale de dezvoltare »[9]. Ceea ce spune A. N. Veselovski pentru epos, se poate spune și pentru celelalte genuri ale creației populare.

Ca metodă de bază a studiilor de folclor, cercetarea nemijlocită nu se rezumă astăzi la simplă culegere de fapte folclorice sau la adunare de date mai mult sau mai puțin întîmplătoare, ce se concretizează în studiul sistematic al folclorului viu. Cercetarea nemijlocită începe de obicei prin observarea directă a vieții folclorului, a manifestărilor și faptelor de folclor, pentru a ajunge la urmărirea atentă și minuțioasă a fenomenelor și proceselor, la înregistrarea absolut exactă a faptelor de folclor. Înțelegem prin înregistrare absolut exactă înregistrarea pe benzi de magnetofon a cîntecelor și povestirilor, filmarea dansurilor, filmarea și fotografierea momentelor mai importante ale obiceiurilor și celorlalte manifestări folclorice. O astfel de cercetare permite folcloriștilor să studieze, pe baza unor date și materiale de exactitate incontestabilă, diferitele probleme ale folcloristicii. Ea presupune cercetarea și înregistrarea întregului repertoriu folcloric al unei colectivități, alcătuirea repertoriilor acelor categorii sociale ce au un rol deosebit în viața folclorică și a repertoriilor celor mai de seamă creatori și interpreți. Pentru a cunoaște viața folclorică contemporană nu ne putem mărgini însă numai la epuizarea, de cele mai multe ori prin chestionare, a repertoriului bunilor creatori și interpreți, deosebit de importantă pentru orice cercetare folclorică, ci studiem și repertoriul curent al mediului folcloric, ceea ce se cîntă, se povestește ori se dansează de cei mai mulți, ceea ce se cîntă, povestește ori dansează de obicei. Se ajunge astfel la cunoașterea frecvenței feluritelor creații populare în cadrul diferitelor manifestări folclorice. Pentru a putea studia frecvența și rolul creațiilor în transformarea manifestărilor folclorice mai importante, folcloriștii fac pe bază de observație directă descrierea minuțioasă a acestor manifestări ori de cîte ori le întîlnesc în timpul cercetărilor de teren. Compararea mai multor realizări succesive ale acelorași manifestări observate direct și consemnate minuțios, îngăduie să se stabilească ponderea pe care o au diferitele creații populare în viața folclorică a colectivităților concret cercetate. Atunci cînd la realizarea artistică a unui fapt de folclor contribuie mai multe arte, muzica și literatura, muzica și dansul, muzica, literatura, dansul și jocul mimic, etc., realitatea lui sincretică este studiată concomitent de specialiștii domeniilor

[9] A. N. Veselovski: Istoriceskaia poetica. Moskva, 1940, 622.

https://biblioteca-digitala.ro

respective, cu metodele speciale ale fiecărui domeniu. Datele dobîndite prin observaţie directă sînt completate pe bază de chestionare, cu date asupra istoriei şi circulaţiei fiecărui fapt cules, fiecărui fenomen observat, în măsura în care aceste date pot fi obţinute de la informatorii locali. Atenţia ce se acordă creatorilor şi interpreţilor şi necesitatea de a încadra social faptul folcloric, atitudinea constatată sau informaţia primită, obligă pe cercetători să culeagă date cît mai complete şi exacte asupra creatorilor şi interpreţilor, asupra tuturor celor ce dau informaţii. Culegerea materialelor şi datelor se face sistematic, de la toate categoriile sociale ce pot avea vre-un rol în viaţa şi dezvoltarea folclorului.

În condiţiile contemporane de dezvoltare a creaţiei populare, faptele de folclor nu pot fi cercetate făcînd abstracţie de viaţa culturală a colectivităţii, de întreg ansamblul de noi elemente, de ştiinţa de carte, de radio, cinematografie, ziare, de influenţa tuturor mijloacelor de contact cultural cu masele şi îndeosebi de mişcarea artistică de amatori, această nouă formă de manifestare colectivă a creaţiei populare contemporane.

Cercetările nemijlocite făcute pentru a cunoaşte integral şi a pătrunde adînc în viaţa folclorică a colectivităţilor au depăşit deci simpla îngrămădire de fapte, de noi variante nu întotdeauna semnificative, peste variantele existente. Ele vor duce la stabilirea legilor dezvoltării contemporane ale folclorului.

Studiate nemijlocit în locuri bine determinate şi într-un răstimp care îngăduie observarea procesului de dezvoltare, faptele şi fenomenele de folclor sînt permanent raportate la concepţia despre lume a oamenilor, la dezvoltarea conştiinţei sociale, la structura socială şi la viaţa economică. Pentru a ajunge la cunoaşterea concretă a legăturilor complexe dintre creaţia artistică populară şi dezvoltarea social-economică, determinările folclorului se cer studiate minuţios pe baza cunoaşterii temeinice a stărilor sociale şi economice din zonele cercetate. Orice zonă folclorică are o viziune proprie, crează cîntece şi povestiri, crează eroi ce nu pot fi înţeleşi decît prin această viziune, prin condiţiile de viaţă locală în care apar.

Cercetările monografice întreprinse în ultimii ani de Institutul de folcler asupra creaţiei populare a Pădurenilor, Muşcelului, Năsăudului şi Cîmpulungului Moldovenesc, arată că pornind de la determinările social economice concrete, privite în perspectiva viziunii proprii fiecărui ţinut, faptele de folclor capătă înţeles mai deplin. Acelaşi lucru îl dovedesc şi studiile despre cîntecele în legătură cu Pintea Viteazul, Radu lui Anghel din Greci sau Ion ăl Mare. Pornind de la faptele reale ce au fecundat fantezia populară consemnată în documentele vremii, cei ce au studiat mai nou aceste cîntece în perspectiva folcloristicii ştiinţifice[10], au arătat că poporul transfigurează realitatea potrivit viziunii locurilor unde s-au

[10] v. C. Prichici: Geneza melodică a baladei Pintea Viteazul—Revista de Folclor—II 4. 1957, 7—26.
v. Birlea—Em. Comişel: Balada lui Radu lui Anghel, mss. Al. Amzulescu: Ion ăl Mare, mss.

https://biblioteca-digitala.ro

creat cîntecele, potrivit condiţiilor istorice concrete în care ele au apărut. De la consideraţii pe marginea faptelor de folclor, consemnate în culegeri şi de la comparările faptelor, izolate de realitate, folcloristica a trecut la studiul creaţiei populare în raport cu realităţile concrete pe care le oglindeşte, nu numai atunci cînd întreprinde cercetări nemijlocite de teren, ci ori de cîte ori documentarea îi îngăduie. Această nouă orientare rezultă dintr-o treptată adîncire a esenţei însăşi a creaţiei populare.

O atenţie deosebită se acordă corelării creaţiilor populare culese. De fapt corelarea în cadrul cercetării unei singure colectivităţi este începutul studiului comparat al folclorului. Pornind de la principiul că fiecare variantă este o realizare artistică cu calităţi proprii, corelarea începe prin compararea variantelor aceluiaşi fapt folcloric la acelaşi creator, apoi la acelaşi grup şi pe urmă la întreaga colectivitate. Urmează pe acelaşi plan, corelarea în cadrul genului şi a genurilor între ele în ansamblul vieţii folclorice. Aceste comparări ne dau date importante asupra proceselor esenţiale ale vieţii folclorice în localitatea sau zona cercetată, asupra locului pe care folclorul îl ocupă în viaţa culturală a oamenilor asupra rosturilor lui în dezvoltarea socială. Desigur cercetările nemijlocite nu se pot face întotdeauna la acelaşi nivel şi cu aceeaşi cuprindere. Dar dacă dorim să cunoaştem pe aceste temeiuri folclorul nostru, să stabilim legile dezvoltării lui, atunci este necesar ca cercetările să aibă o problematică de ansamblu comună, să se facă pe baza aceloraşi principii şi cu aceeaşi metodă. Numai astfel ne vor putea da date ştiinţifice comparabile.

Compararea pe arii mai mari şi apoi pe întreaga ţară a datelor obţinute prin cercetări locale concrete este etapa imediat următoare. Ea pune pe primul plan problema atlaselor folclorice.

*

Dincolo de datele dobîndite prin cercetarea nemijlocită a folclorului contemporan, înţelesul deplin al faptelor nu se obţine însă decît prin studierea lor istorică, prin cunoaşterea dezvoltării lor în timp. Studierea istorică a faptelor de folclor nu poate rămîne doar la încercarea simplificatoare şi de multe ori schematizantă de a găsi în creaţia artistică populară oglindirea directă a faptelor istorice sau a anumitor stări sociale din trecut. Creaţia populară nu se întemeiază pe redarea faptelor istorice ca atare, ci pe invenţie artistică. Invenţia artistică este însă determinată istoric şi spre dezvăluirea acestui aspect trebuie să se îndrepte cercetările istorice ale folclorului. Vorbind despre modul în care se oglindeşte în bîline istoria poporului rus, V. I. Propp spune: «Bîlina nu se bazează pe redarea în versuri a faptului istoric, ci pe invenţia artistică, dar invenţia artistică ca atare este determinată istoric»[11]. Cercetarea istorică a folclorului nu se poate mulţumi numai cu constatări cu caracter general, cu vagi consideraţiuni generale asupra ansamblului dezvoltării folclorului într-o anumită perioadă istorică, ci trebuie să

[11] V. I. Propp: Osnovnîie etapî razvitia russkogo gheroiceskogo eposa. Moskva, 1958, 13.

https://biblioteca-digitala.ro

meargă la fapte concrete, la cercetarea sistematică a fiecărui fapt folcloric esențial, a fiecărui gen, a fiecărui fenomen. Ea nu se poate mărgini numai la studiul evoluției conținutului de idei sau a oglindirii stărilor sociale în anumite subiecte, teme și motive, ci trebuie să îmbrățișeze faptele de folclor în întregul lor, deci să cerceteze și modurile de realizare artistică, structura lor internă, funcția lor. Cercetarea istorică a folclorului trebuie să tindă spre cunoașterea multilaterală a dezvoltării lui ca fenomen de artă, a felului în care a reacționat creația artistică populară în diferitele perioade ale dezvoltării culturale.

Desigur că nu toate genurile folclorului se pretează cu aceeași ușurință cercetării istorice, căci nu toate genurile și faptele de folclor ce s-au păstrat pînă în timpurile noastre cuprind referințe la fapte istorice concrete sau la stări ce sînt caracteristice pentru anumite epoci. Pe de altă parte, multe din aceste referințe sînt contestabile și se pot datora unor suprapuneri proprii modului de creație populară. Toate acestea fac ca și în studiul istoric al folclorului să se simtă necesitatea unor cercetări care să aibă în vedere nu numai deosebirile de ansamblu, de la o epocă la alta, ci și de faptul că în folclorul nostru diferențierile regionale erau în general pînă nu de mult și în foarte multe locuri și pentru anumite genuri mai sînt și astăzi, atît de pregnante încît putem vorbi de zone folclorice bine diferențiate. Folclorul diferitelor ținuturi are determinări istorico-sociale proprii și la acestea trebuie raportată concret dezvoltarea lui.

Astfel concepute cercetările regionale, studiul comparativ al folclorului diferitelor regiuni capătă un sens mai adînc. Comparările interregionale devin deci un mod concret al cunoașterii dezvoltării istorice. Datorită faptului că prin dezvoltarea socială inegală a diferitelor ținuturi, folclorul actual reprezintă diferite etape ale dezvoltării generale a folclorului țării, compararea interregională a unui fapt, a unui gen sau a unui fenomen folcloric ne poate da date interesante asupra dezvoltării lui istorice.

Una din problemele esențiale ale studiului istoric al folclorului este stabilirea principalelor etape ale dezvoltării lui, periodizarea creației populare. Folcloristica sovietică acordă o deosebită importanță problemelor periodizării folclorului[12]. Institutul de literatură rusă — Casa Pușkin — a publicat între 1933—1956, trei volume de prezentare istorică a folclorului rus pe baza principalelor lui etape de dezvoltare. [13] Discuțiile ce au urmat în legătură cu această lucrare au pus în ansamblul ei problema periodizării și au adus critici serioase încercării de a prezenta etapele dezvoltării folclorului rus ca o suprapunere perfectă a principalelor etape ale dezvoltării sociale. Specialiștii sînt azi în general de acord că etapele dezvoltării folclorului trebuie deduse din criterii interne proprii folclorului, că periodizarea trebuie

[12] Ibidem, 19—24.

[13] Russkoie narodno-poeticeskoie tvorcestvo. I, Moskva 1953; II, 1, Moskva 1955; II, 2 Moskva 1956.

https://biblioteca-digitala.ro

să pornească de la faptele de folclor. Se cere natural să se studieze principalele fapte și fenomene de folclor, principalele genuri ale creației populare. În acest sens deosebit de importante sînt studiile ce s-au făcut în U.R.S.S. în legătură cu periodizarea eposului eroic [14].

*

Cum am arătat nici studiul folclorului contemporan, nici cercetarea istorică a folclorului nu sînt complete dacă odată cu analiza conținutului de idei sau funcțiilor sociale nu tind spre stabilirea valorii artistice a faptelor de folclor. Folosind toate datele noi obținute prin cercetarea vieții și dezvoltării istorice a folclorului, ținînd seama de legile obiective ale legăturii dintre artă și viață, folcloristica trebuie să se îndrepte azi cu noi temeiuri și cu mai multă asiduitate, spre studierea modurilor proprii în care folclorul oglindește artistic viața. Ea trebuie să se ocupe permanent atît de studiul conținutului de idei cît și de modurile specifice ale realizării artistice populare, de studiul formei creațiilor populare. Desigur că îndreptarea cercetărilor numai spre studierea formei ce n-ar ține seama de unitatea dialectică a conținutului și formei, ne-ar duce spre formalism, deci spre o nouă simplificare a problemei, ne-ar împiedica să înțelegem sensul profund al realizărilor artistice populare. Învățătura marxist-leninistă despre unitatea dialectică a conținutului și formei ne dă însă temeiul pentru studiul modurilor proprii de realizare artistică a folclorului. Concepem forma ca structura internă care organizează conținutul, dar știm că însăși conținutul determină această formă [15].

Cercetarea care tinde la deplina înțelegere a faptelor de folclor trebuie deci să îmbine sistematic studiul funcției sociale — a rosturilor faptelor de folclor în dezvoltarea socială, a conținutului lor de idei — cu studiul structurii lor interne, a modurilor de oglindire artistică, cu cercetarea formei operelor folclorice.

Învățătura marxistă în legătură cu relația reciprocă și unitatea dialectică a conținutului și formei, ne arată că deși forma depinde de conținut ea nu este unică. Același conținut poate să fie realizat artistic prin multiple chipuri, ceea ce dă bogăția și marea varietate a faptelor de folclor. Deci, atunci cînd vorbim despre metodele realizării artistice în folclor, despre modurile ei, trebuie să fim de acord că în folclor viața omului se oglindește artistic în chipuri foarte diverse, că ne găsim în fața unei mari bogății de forme și deci a variate moduri de oglindire a vieții [16].

Obiectul imaginii artistice populare este omul, viața lui în înțeles larg, cu luptele, biruințele și înfrîngerile, cu durerile și bucuriile, cu sentimentele, gîndurile și năzuințele lui. Realizarea artistică a acestor imagini este multiplă. Ele se reali-

[14] V. I. Propp: Russkii gheroiceskii epos. Leningrad, 1955.
[15] N. A. Dumitrieva: Ocerki marxistsko-leninskoi estetiki. Moskva. 1956, 145.
[16] A. Melichercik: K problematicke špecifičnoti umeleckého obrazu vo folklore. Ceskoslovensko prednašky pro IV mejinarodni sjezd slavistu v Moskve. Praha, 1958, 393.

https://biblioteca-digitala.ro

zează folcloric pe plan literar, muzical, coregrafic și mimic și la realizarea unora dintre ele contribuie mai multe arte. Modurile de realizare ale creației populare sînt deosebite de cele ale creației profesionale. Ele sînt determinate de caracterul colectiv oral, anonim, de legătura permanentă cu tradiția, de larga lor răspîndire. În studierea structurii interne a creației populare, a procedeelor de compoziție, a imaginilor artistice, a modurilor, ritmurilor, versificației, etc., trebuie să ținem deci consecvent seama de aceasta. Pentru a înțelege mai bine sensul multiplelor și variatelor moduri de realizare artistică populară trebuie să le corelăm între ele, ținînd seama de principiul creației prin variante, de locul faptelor de folclor în sistemul genurilor creației populare, în dezvoltarea în timp și de apartenența la un anumit stil local. Nu numai din punct de vedere muzical, ci și din punct de vedere literar rolul stilului local este hotărîtor. Limba poetică a creațiilor populare nu are la bază o limbă cu răspîndire generală, un grai unitar, ci de fiecare dată graiul local respectiv, cu caracterele lui proprii bine definite.

În cercetarea artistică a folclorului definirea genurilor constituie un element de bază.

*

Problemele studiului istoric al folclorului, problemele determinării valorii artistice a faptelor de folclor nu pot fi lămurite deplin dacă nu extindem sfera cercetărilor dincolo de granițele unui singur popor, dacă nu trecem la studii de folclor comparat. În studiul comparat al folclorului s-au făcut de multe ori apropieri între fapte întîmplătoare, fără o legătură concretă între ele și s-au tras concluzii nu întotdeauna întemeiate asupra genezei ori influenței reciproce a faptelor, comparîndu-se aspecte izolate ale creației populare. Aceasta a făcut ca cercetările « comparatiste» mai vechi făcute cu intenții mitologizante, cu gîndul de a stabili o sursă unică, de a le socoti bunuri decăzute din cultura claselor superioare, ori de a stabili caracterul universal al temelor și motivelor, etc., să fie privite cu neîncredere de către specialiști care văd folclorul ca un ansamblu de fapte și fenomene în corelație, determinate de gradul de dezvoltare al conștiinței sociale, de condiții social-economice concrete, de forța creatoare a fiecărui popor. Neîncrederea a dus la reexaminarea principiilor și metodei studiilor comparate de folclor. Văzînd rezultatele deosebite ce s-au obținut în studiul folclorului contemporan și chiar în înțelegerea dezvoltării istorice a creației populare prin cercetarea nemijlocită a folclorului viu, a fenomenelor și proceselor lui, folcloriștii preconizează studierea comparativă directă, concretă a folclorului mediilor bilingve ori a folclorului zonelor de întîlnire între popoare. Cercetările folclorice în medii bilingve, în comunități în care folclorul a două popoare coexistă, vor permite constatări deosebit de valoroase pentru studiile generale de folclor comparat. Ele vor sezisa mecanismul relațiilor folclorice reciproce, fenomenele și procesele ce se petrec în contactele

https://biblioteca-digitala.ro

dintre popoare. Trăirea în aceleaşi condiţii de dezvoltare socială duce nu numai la împrumuturi reciproce, ci la dezvoltarea de idei comune, chiar de moduri comune, de realizare artistică [17]. Procesele sînt bilaterale şi rezultatele obţinute pînă acum prin astfel de cercetări contrazic teoria că popoarele cu cultură puţin înaintată sînt tributare cultural popoarelor mai dezvoltate. Discutînd problema relaţiilor folclorice dintre ruşi şi popoarele finougrice, K. P. Cistov arată netemeinicia şi caracterul şovin al acestor teorii. Nivelul de dezvoltare artistică nu este întotdeauna la aceeaşi înălţime cu modul de dezvoltare al forţelor de producţie. Chiar la acelaşi popor nu toate grupurile regionale se găsesc la acelaşi nivel de dezvoltare socială şi culturală. De cele mai multe ori tocmai grupele periferice, grupele de contact sînt la acelaşi nivel cu grupările poporului cu care se întîlnesc. Pe acest plan interferenţele şi asimilările pun probleme ce nu au fost încă cercetate şi în care noua orientare va aduce fără îndoială lămuriri importante [18]. Studiul concret al fenomenelor şi proceselor folclorice ce se petrec în mediile folclorice bilingve sau cu zonele de contact dintre popoare, va pune problema cercetărilor comparative de folclor pe un plan de obiectivitate ştiinţifică înlăturînd resturile de teorii neştiinţifice altădată în circulaţie în folcloristică, va aduce noi fapte şi noi principii în cercetarea comparativă a folclorului.

Totuşi studiul comparativ al folclorului nu se poate rezuma numai la studiul concret al mediilor bilingve sau al zonelor de contact direct. Şi aici cercetările nemijlocite de folclor contemporan se cer susţinute prin studii istorice de mai largă cuprindere.

În referatul său asupra studiului comparativ al eposului prezentat la al IV-lea Congres Internaţional de Slavistică din Moscova, M. V. Jirmunski pornind de la această convingere a stabilit următoarele moduri de studiere comparată a folclorului: confruntarea simplă ca bază pentru orice studiu comparativ istoric aprofundat; compararea istoric tipologică menită să explice, prin condiţii asemănătoare de dezvoltare socială, asemănarea unor fenomene ce nu sînt legate între ele genetic; compararea istorico-genetică care consideră fenomenele asemănătoare ca rezultat al înrudirii lor genetice şi a diversificării lor ulterioare; compararea care stabileşte legăturile genetice dintre fenomene pe baza acţiunilor culturale reciproce, pe baza influenţelor şi a împrumuturilor condiţionate de apropieri istorice între popoare [19].

« Studierea comparativă a eposului poate fi rodnică numai în cazul cînd deosebim clar compararea istorico-tipologică de compararea genetică, de influenţe. Compararea tipologică este slab reprezentată în literatura anterioară. Ea are o

[17] Lutz Mackensen: Das deutsche Volksmärchen, în W. Pessler. Handbuch der deutschen Volkskunde, II, Potsdam, 1936, 321.

[18] K. V. Cistov: Idem, 17.

[19] V. M. Jirmunski: Epiceskoie tvorcestvo slavianskih narodov i problemî sravnitelnogo izucenia eposa. Moskva, 1958, 6—7.

https://biblioteca-digitala.ro

importanţă deosebit de mare deoarece fenomenele de subiect şi de stil care se repetă îngăduie să se dezvăluie condiţiile sociale şi legile lor de dezvoltare. Delimitarea asemănărilor tipologice şi a influenţelor reciproce în epos au caracter istoric [20].

Modul în care V. M. Jirmunski concepe studiile de folclor comparat depăşeşte vechea metodă « comparativistă » de confruntare a faptelor de folclor pe bază de asemănări exterioare, de multe ori doar aparente. El trece dincolo de vechile teorii care rezumă orice asemănări la împrumutări şi influenţe şi caută să stabilească rosturile adevărate ale faptelor şi fenomenelor asemănătoare, pe bază de cercetări concrete a faptelor comparate în raport cu întreaga viaţă folcloristică a popoarelor, în dezvoltarea lor istorică. V. M. Jirmunski priveşte tipologic subiectele, temele şi motivele asemănătoare, le corelează cu funcţia, conţinutul de idei, sensul faptelor de folclor, cu modurile concrete de realizare artistică a fiecărui popor. Noua orientare a studiilor comparative îngăduie nu numai constatarea asemănărilor ci şi explicarea lor, şi stabilirea contribuţiei fiecărui popor în realizarea fenomenelor similare de cultură şi artă populară, ajută la o mai bună cunoaştere a caracterelor naţionale specifice ale creaţiei populare. Pe această linie, o contribuţie deosebit de preţioasă aduce studiul lui P. G. Bogatîrev în legătură cu cercetarea comparată a elementelor de formă, de limbă poetică a eposului popoarelor slave [21].

Studiul comparat nu se poate deci face fără a ţine seama de cauzele social-istorice a asemănărilor. Compararea astfel concepută nu exclude studierea caracterelor specifice fiecărui popor, nu le anihilează prefăcîndu-le în pasta nediferenţiată a unor fapte asemănătoare de largă răspîndire mondială, ci aduce noi elemente, noi date în studiul specificului naţional.

*

Am căutat să prezentăm noile orientări ale studiilor de folclor, aşa cum se conturează din străduinţele ultimilor ani de a stabili principiile şi metodele cercetării folcloristice. Din însăşi discuţia problemelor ce formează astăzi preocupările de bază ale studiilor de folclor şi din înfăţişarea soluţiilor preconizate pentru rezolvarea lor, se vede că delimitarea folcloristicii ca ştiinţă de sine stătătoare nu înseamnă izolarea ei de celelalte ştiinţe, ci doar precizarea punctelor de vedere proprii. După cum creaţia artistică populară nu poate fi izolată de creaţia profesională, de literatură, de muzică, de coregrafie, de care nu a fost niciodată despărţită prin ziduri impenetrabile, deşi în unele momente contactele au fost mai reduse, tot aşa folcloristica nu poate fi izolată de istorie, de lingvistică, de etnografie, de sociologie, de toate ştiinţele care sub un aspect sau altul cercetează viaţa socială, cultura şi creaţia

[20] V. M. Jirmunski: Idem, 144.

[21] P. G. Bogatîrev: Nekotorîie zadaci sravnitelnogo izucenia eposa slavianskih narodov. Moskva, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

populară. Rezultatele cercetărilor întreprinse de aceste discipline pot să ajute și la lămurirea problemelor folcloristicii.

Ultimul deceniu de activitate intensă a îngăduit folcloriștilor noștri să adune o mare bogăție de fapte folclorice, să facă un mare număr de importante constatări. să seziseze fenomenele și procesele foclorului nostru contemporan, să pună problemele de bază ale cercetării noastre folcloristice generale, să stabilească liniile esențiale ale dezvoltării muncii folcloristice. Pe baza materialelor adunate, pe baza cunoștințelor și experienții cîștigate, avînd perspectiva noilor orientări, folcloriștii pot trece cu mai mult temei la interpretarea faptelor și fenomenelor esențiale ale creației populare.

Folcloriștii tradiționaliști studiau creația populară ca un fenomen pe cale de dispariție. Această concepție este astăzi definitiv părăsită la noi și tinde să fie părăsită și în țările apusene. Folcloriștii aderă la ritmul nou al dezvoltării sociale. Cu toată prețuirea pe care o acordă tradiției folclorice valoroase, ei nu pot privi lucrurile global și nu se pot situa pe poziții opuse progresului economic și social al maselor populare de dragul păstrării unor bunuri folclorice depășite și ca atare părăsite de popor. Folcloristica științifică își bazează cercetările pe înțelegerea legăturilor adînci dintre procesele vieții sociale și procesele vieții artistice. Aceasta nu înseamnă că ea tinde la simplificarea vulgarizatoare a legăturilor dintre viața economică și folclor, la prezentarea simplistă a elementelor luptei de clasă în conținutul de idei al folclorului. Ea trebuie să stabilească modurile în care elementele luptei de clasă funcționează în organizarea genurilor și stilurilor folclorice, să dezvăluie legăturile dintre procesele de bază ale vieții naționale și folclor, să aprofundeze înțelegerea modului de dezvoltare a unității dialectice dintre conținut și formă în faptele de folclor [22]. Cercetarea concretă și sistematică a faptelor, fenomenelor și proceselor folclorului nostru din trecut și de astăzi, ducînd la dezvăluirea esenței artistice a faptelor de folclor, va contribui la o mai profundă cunoaștere a acestui important domeniu al culturii noastre, la înțelegerea căilor pe care se îndreaptă dezvoltarea lui viitoare.

НОВАЯ ОРИЕНТАЦИЯ В ФОЛЬКЛОРНЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ

Условия, созданные научной работе режимом народной демократии, привели в последние годы к пышному расцвету фольклорных исследований в Румынии.

Расширив сферу своих интересов, румынские фольклористы сумели внести новый вклад в освещение некоторых важнейших вопросов, давно уже занимающих умы исследователей народного творчества. Ныне изучается народное творчество не только деревни, но и рабочей среды и, наряду с литературой и музыкой, внимание устремлено к народному танцу, театру и пантомиме, причем все это рассматривается также и в красочных рамках народных обычаев и поверий. Народное мироощущение не остается вне сферы внимания

[22] M. K. Azadovski: Istoria russkoi folkloristiki. Moskva, 1958, 10—11.

https://biblioteca-digitala.ro

фольклористов и тогда, когда оно не конкретизируется в произведениях народного художественного творчества; оно изучается и в его колебаниях и противоречиях между суевериями, старинными верованиями и научными познаниями.

Фольклористы одинаково интересуются как традиционным, так и новейшим фольклорным творчеством, но при этом упор все больше делается на тех аспектах народного творчества, которые отражают социальные преобразования нашего сегодняшнего дня, а в некоторых отраслях новое творчество стоит в центре фольклорных изысканий.

Занимаясь, главным образом, изучением современного фольклора, фольклористы перешли от простого собирания более или менее изолированных фактов к исследованию явлений и процессов, открыв тем самым новые перспективы делу проникновения в творчество народа.

Народное творчество не остается безразличным к переменам в общественной жизни, а в новых условиях получает новые функции, которые в свою очередь могут повести к переменам в его структуре. Все специфические черты народного творчества — коллективность, устная передача, широкое бытование в массах, даже анонимность и синкретизм — получают в нынешней фольклорной действительности новый смысл, которого она не знала в прошлом.

С этой стороны изучение сложного процесса преобразований, происходящих ныне в румынском фольклоре, находится еще только в зачатке. Имеющийся материал требует своего обогащения новыми наблюдениями, новыми исследованиями живой фольклорной действительности.

Метод исследований идет сегодня от прямых наблюдений за отдельными фольклорными фактами до точнейшего записывания на магнитофонную ленту,съемки на кинопленку или фотографирования важнейших моментов тех обычаев и обрядов, которые образуют рамки музыкального и поэтического творчества народа. Это дает в руки фольклористов документы неопровержимой точности, но предполагает в то же время исследование и запись полного фольклорного репертуара определенных коллективов, играющих особенно важную роль в жизни фольклора, а также репертуара лучших творцов и носителей народного творчества.

Для получения исчерпывающих данных, фольклористы дают на основе прямых наблюдений подробное описание любого фольклорного явления каждый раз, когда им доводится встретить его в ходе полевой работы.

Сравнение нескольких последовательных реализаций одного и того же явления, подмеченного при непосредственном наблюдении и подробно записанного, дает возможность установить удельный вес различных произведений народного творчества в фольклорной жизни конкретно изучаемого коллектива.

Если речь идет о синкретическом фольклорном факте, то он изучается одновременно специалистами по различным отраслям, использующими свои специальные методы.

В той мере, в какой дополнительные данные об истории и бытовании каждого фольклорного явления могут быть получены от местных жителей, они записываются наряду с данными, полученными путем непосредственного наблюдения. Внимание, оказываемое творцам и носителям фольклора, и необходимость уложить каждый фольклорный факт в соответствующие социальные рамки обязывают исследователей к собиранию по возможности исчерпывающих и точных данных также и о тех людях, которые дают сведения. Собирание материала и сопровождающих данных производится систематически от представителей всех тех общественных категорий, которые могут играть какую-нибудь роль в жизни и развитии фольклора.

В современных условиях развития народного творчества фольклорные факты не могут подвергаться исследованию в отрыве от культурной жизни коллектива, от всей совокупности таких новых элементов как поголовная грамотность, наличие радио, кино, газет, влияние всех средств приобщения масс к культурной жизни и, особенно той новой формы современного народного творчества, какой является художественная самодеятельность.

Непосредственные исследования для лучшего ознакомления и более глубокого проникновения в фольклорную жизнь коллективов вышли за рамки простого нагромождения новых и не всегда лучших вариантов на уже наличествующие. Это поможет установлению законов современного развития фольклора.

Особенное внимание оказывается сопоставлению собранного материала. Собственно говоря, такое сопоставление фактов в рамках исследования только одного коллектива является началом сравнительного изучения фольклора. Исходя из принципа, что каждый

https://biblioteca-digitala.ro

вариант есть художественное достижение, имеющее собственные качества, сопоставление начинается со сравнения вариантов одного и того же произведения, одного и того же исполнителя, одной и той же общественной группы и затем всего коллектива. Далее, в том же плане, следует сопоставление в рамках жанра, между жанрами и, наконец, во всей фольклорной жизни в целом. Такие сравнения дают нам важные данные о главных процессах фольклорной жизни в исследуемой местности или зоне, о том месте, которое фольклор занимает в культурной жизни людей, о его роли в общественном развитии. Разумеется, прямые исследования не всегда могут проводиться на одинаковом уровне и в одинаковом объеме. Но для получения ценных научных данных обязательно нужно, чтобы исследования велись на основе одной и той же проблематики, одних и тех же принципов, одним и тем же методом.

Последующим этапом является сравнение — по более широким ареалам, а затем по всей стране — данных, полученных путем конкретного исследования одной местности.

Но полностью проникнуть в значение фактов можно только путем их исторического изучения, путем ознакомления с процессом их развития во времени. Историческое изучение фольклорных фактов не может, однако, оставаться на стадии упрощенческих и зачастую схематических попыток находить в народном творчестве прямое отражение исторических фактов или прошлых общественных состояний. Народное творчество основывается не на пересказе исторических фактов как таковых, а на «художественном вымысле». Художественный вымысел определяется исторически и именно на раскрытие этого аспекта направлены исторические исследования фольклора. Историческое исследование фольклора не может довольствоваться только общими констатациями, туманными рассуждениями об общем развитии фольклора в определенный исторический период, а должно останавливаться на конкретных данных, на систематическом обследовании каждого существенного фольклорного факта, каждого жанра, каждого явления. Оно не может ограничиваться только изучением идейной эволюции или отражения общественного состояния в некоторых сюжетах, а должно охватывать фольклорные факты в их совокупности, другими словами, исследовать нужно также способы художественного воплощения, внутреннего строения, функций. Историческое исследование фольклора должно стремиться к всестороннему ознакомлению с его развитием как художественного явления, с тем, как реагировало народное творчество на окружающую жизнь в различные периоды культурного развития народа.

Одним из важнейших вопросов исторического изучения фольклора является установление главных этапов его развития, периодизация народного творчества.

Но ни изучение современного народного творчества и ни историческое исследование фольклора не будут полными, если, одновременно с анализом идейного содержания или социальной функции, оно не будет стремиться к установлению художественной ценности фольклорного факта. Используя все новые данные, полученные путем исследования исторической жизни и развития фольклора, учитывая объективные законы связи между искусством и жизнью, фольклористика должна ныне с бо́льшим основанием и настойчивостью обращаться к изучению тех своеобразных способов, какими фольклор дает художественное отображение жизни. Она должна неусыпно заботиться об изучении идейного содержания и специфики народных художественных достижений, формы народного творчества.

Проблемы исторического изучения фольклора, определения художественной ценности фольклорных фактов не могут быть полностью выяснены, если мы не распространим наши исследования за пределы одного народа, если не перейдем к сравнительному изучению фольклора. Перед лицом крупных достижений в деле изучения современного фольклора и даже в понимании его исторического развития, фольклористы рекомендуют прямое сравнительное исследование и конкретное изучение двуязычных общин или же тех зон, где встречаются народы. Это позволит получить особенно интересные указания для общего сравнительного изучения фольклора. Это позволить проследить механизм фольклорных взаимоотношений, явлений и процессов, происходящих в развертывании контакта между народами. Жизнь в одних и тех же условиях общественного развития ведет не только к взаимозаимствованию, но и к развитию общих идей и даже совместных способов художественного воплощения.

Сравнительное изучение не может проходить без учета социально—исторических причин схождений. Так понимаемое сравнение не исключает изучения самобытных черт каждого народа, не превращает эти черты в безформенную массу сходных фактов, имеющих широкое мировое распространение, а вносит новые элементы, новые данные в изучение национальной специфики.

Мы попытались нарисовать картину новой ориентации фольклорных исследований, как она намечается в последние годы, установить принципы и методы фольклорного иссле-

https://biblioteca-digitala.ro

дования. Из самого обсуждения вопросов, имеющих ныне насущную важность для изучения фольклора, и из методов, предложенных для их разрешения, явствует, что выделение фольклористики в самостоятельную науку означает не ее отрыв от других наук, а только уточнение собственных точек зрения.

Последнее десятилетие интенсивной работы позволило румынским фольклористам собрать огромное богатство фольклорных фактов, сделать многочисленные ценные констатации, подметить явления и процессы нашего современного фольклора, поставить основные вопросы наших общих фольклорных исследований, установить главные линии развития фольклористической работы. На основе собранного материала, имея перед собой перспективу новой ориентации, румынские фольклористы могут перейти с бо́льшим основанием к интерпретации важнейших фактов и явлений народного творчества.

NEW TRENDS IN THE STUDY OF FOLKLORE

The conditions afforded to scientific research work by the régime of people's democracy have, in the last years, greatly contributed to the wide expansion of the study of folk-culture in our country.

By broadening the range of their investigation, the Rumanian folklorists have succeeded in giving a more comprehensive definition and in shedding new light upon some of the essential problems that have been widely debated by students of folklore. Thus, from the very outset, rural folklore is no longer the almost exclusive object of research; the folk creation of workmen in factories and building yards is now added to the traditional investigations. Likewise, apart from folk music and literature, that in the past were the primary object of study, the interest of present day folklorists has been extended to dancing, pantomime and folk drama. The colourful and attractive display of traditional customs forms a festive setting for songs, dances and tales, which are now being studied with all their implications and artistic significance. The people's conception of life — even when not materialised in artistic realisations included in the field of folklore proper — is likewise the subject of investigation by folklorists interested in recording the oscillations of folklore from superstitions and old folk beliefs to scientific knowledge, with all their intrinsic contradictions.

The attention of research workers was, in the past, equally divided between the traditional and the contemporaneous folklore productions. The stress tends today to be increasingly laid upon those aspects of popular creation in which the present day social transformations are reflected. The new creations are, in certain fields, the primary concern of the folklore researches.

By turning their attention to contemporary conditions of life, the folklorists have advanced from the mere collection of more or less isolated items, to the study of phenomena and processes that open up new avenues to the comprehension of folk creation.

In the course of a country's social evolution, its folklore undergoes a number of alterations: folk creation cannot remain imperious to the changes occurring in social life. On the contrary, it assumes, in terms of the newly prevailing social conditions, a new significance and function. This change in function not infrequently engenders structural modifications. These changes in structure cause the appearance of new features peculiar to the specific character of every essential stage in the development of folklore. Its collective character, its orality, its wide expansion in the masses, its link with tradition, even its anonymity and syncretism, assume, in the present picture of folkloristic reality, meanings which they had not possessed before.

The study of this complex process of transformation in contemporary Roumanian folklore is only in its initial stage. These findings have to be constantly complemented with new observations derived from field research carried out on live folklore material. Hence, field investigation remains the pre-eminent factor in any special or general study of the development of folklore.

The basic approach to folkloristics is however no longer confined to the mere collection of folklore items or of more or less disparate data. The proper approach implies a direct observation and rigorous recording of the folklore elements and manifestations leading up to a minute and exhaustive investigation of the underlying phenomena and processes. By rigorous recording the author means tape-recording of songs and tales, cinematographing of dances, cinematographing and photographing of the outstanding features of customs and other folkloristic manifestations. Such a form of investigation has the benefit of grounding its solutions upon data and materials of undeniable authority. It involves however the investigation and recording of the entire folklore

https://biblioteca-digitala.ro

repertory of a collectivity. The compilation of a repertoire of the social categories that play an outstanding part in folklore life as well as the repertoires of the foremost creators and interpreters. The study of the repertoire of the leading creators and interpreters — generally by means of questionnaires — is insufficient to supply a true picture of contemporary folklore. Though essential to any folkloristic research, these investigations have to be completed with the study of the folkloristic medium, i.e. the study of everything that is customarily being sung, played, danced or performed by the majority of the community. This and this only affords the possibility of determining the degree of circulation of the various creations and their role in the transformation of folklore.

Whenever the artistic performance of a folkloristic item includes a combined manifestation of music and literature or music and dancing, every separate element of music, literature, dance and pantomime as well as its syncretic reality, needs to be simultaneously investigated by experts in the respective fields with methods appropriate to every branch. The data acquired by direct observation are complemented, through questionnaires (inasmuch as such can be obtained from local informants), with information on the history and circulation of every item and phenomenon. The conspicuous attention awarted to creators and interpret rs and the necessity of integrating the folkloristic item in its social setting, compels the researcher to collect, besides the performer's attitude of information, the fullest and most accurate data regarding the creators, interpreters and every person supplying information. The material and data must be systematically collected from all social categories called to play a part in the life and development of folk culture.

In the present stage of development of popular creation the various items of folklore can no longer be investigated divorced from the cultural life of the community and from the instruments employed in the dissemination of culture to the masses. The influence of new elements, such as literacy, radio, cinema, newspapers and last but not least the amateur artistic movement, this new form of collective manifestation of contemporary folk creation, can be ignored no more.

The field investigations aiming at obtaining a complete and authentic picture of the folkloristic life of the communities have passed the stage of merely cramming items, collecting new and frequently unessential variants of existing specimens. These data are the raw material with which the laws governing the evolution of folklore are to be elaborated.

Particular concern is awarded to the „corelation" of the collected folk creations. This process is strictly speaking the initiation of a study of comparative folklore. Based upon the principle that every variant is an artistic achievement with specific qualities, „corelation" implies the comparative study of the same folkloristic item reproduced by the same creator, the same social group and the entire community. The process is followed up, on the same lines, within the same genre of pieces and the genres compared to each other within the entire folkloristic life. These comparisons supply precious data regarding the investigated locality or région as well as the part played by folklore in the cultural life of the people and its function and scope in the social development of the country.

Field investigations cannot always be carried out on the same level and with an identical contents. If the country's folklore is to be collected in the right spirit and the laws of its evolution clearly determined, it is imperative that the problems be investigated from a common general viewpoint, based upon the same principles and methods of approach. Only in this way can the material obtained be of scientific and practical utility and apt to serve for further regional or national comparative studies.

The full portent of the information obtained by direct field research cannot be determined unless these elements of present day folklore are further investigated in their historical evolution. The historical study of folklore must however not be restricted to the — at times formalistic and oversimplifying — attempt of discovering in folk production the direct reflection of historical events or of certain social conditions prevalent in past days. Folklore is not founded upon the need of revealing historical events as such; it is ultimately an „artistic creation". This creation possesses however an historical determinant which the historical researcher has the task of identifying. The historical reasearch can therefore not be confined to broad generalities or vague considerations on the general evolution of folklore in a given historical period; it has to concentrate upon the facts themselves, continuing with the systematic investigation of every essential folkloristic element, every genre and every phenomenon. It cannot be restricted only to the study of the evolution of its ideological contents or the reflection of social conditions in certain subjects, themes or motifs; it has to embrace the folkloristic manifestations in their entirety, insisting upon the manners of artistic realisation, its internal structure and its function. The historical approach to folklore must tend towards obtaining a manysided picture of its evolution as an artistic phenomenon reflecting the reaction of artistic folklore to the various events and periods in the people's cultural development.

https://biblioteca-digitala.ro

An essential problem in the historical study of folklore is that of determining the principal stages in its development and the „periodization" of folklore.

The study of present day folklore and the historical research in folkculture is incomplete if, alongside the analysis of its ideological contents and social functions, the artistic value of the folklore manifestations is not soundly assessed. Based upon recent data, obtained by investigating the life and historical evolution of folklore, conscious of the objective laws governing the relation between art and folk life, the researcher must today direct all his energy and capacity to the study of folklore as an artistic reflection of life. He must be constantly aware of its ideological content, its specific function in the realisation of folklore and the form of popular creation.

The problem arising from the historical approach to folklore as well as the problems relating to the determination of the artistic value of folklore manifestations cannot be fully elucidated, without extending the sphere of research beyond the frontiers of a nation, in other words without the study of comparative folklore. In view of the noteworthy results obtained from the study of contemporary folklore and the deeper comprehension of the historical evolution of folk creation achieved by the direct investigation of live folklore and its respective processes and phenomena, the folklorists have initiated the study — by direct concrete comparative methods — of the folklore of the bilingual zones of a country as well as that of the zones of intersection of various peoples. The researches in bilingual media, i.e. in communities in which the folklore of two peoples coexist, will result in valuable findings in the field of comparative folklore. They will serve to grasp the mechanism of mutual folkloristic relations and the phenomena and processes arising from the contact of various nations. The coexistence of different peoples living under the same conditions of social evolution leads not only to the interchange but also to the development of common ideas and common manners of artistic realisation.

No comparative research work can be carried out without the study of the social and historical causes producing similar tracts. Any comparative study made in this spirit shall however not exclude the examination of the specific characteristics of every nation. This method far from tending to annihilate the distinguishing peculiarities of the national folklores, reducing them to an undifferentiated mass of similar manifestations of worldwide circulation, actually contributes to bringing out their specific national traits by this parallel assessment.

The author has endeavoured to outline the new trends in the study of folklore as they emerge from the researches carried out these last years, researches primarily concerned with establishing the principles and methods of folklore investigation. The discussion of the issues connected with the basic object of folklore studies and the solutions put forward, show clearly that the delimitation of folkloristics as an independent science does not imply its isolation from the other sciences, but only the formulation of its own peculiar approach.

The last decade of intense activity has given the Roumanian folklorists the opportunity of collecting an extremely rich store of folklore items, ascertaining a large number of valuable facts, grasping the phenomena and processes underlying our contemporary folklore, setting down the basic principles for the study of general folk-culture and determining the essential lines of development in folkloristic research work. Based upon the material collected, and the knowledge and experience acquired, conscious of the perspective of the new trends in folklore, the researchers will now be able to proceed with greatest confidence to the interpretation of the essential facts and phenomena present in folk creation.

https://biblioteca-digitala.ro

GRUPURILE SOCIALE ŞI PROCESUL ELABORĂRII FOLCLORULUI

VASILE ADĂSCĂLIŢEI

În paginile următoare ne propunem să căutăm răspuns la întrebarea: ce clase şi pături sociale au concurat şi concurează la crearea şi modelarea producţiilor folclorice?

În atenţia noastră vor sta numai grupurile sociale conturate pe criteriul apartenenţii lor de clasă; pornind de la realitatea necontestabilă că membrii societăţii umane alcătuiesc, în primul rînd, astfel de colectivităţi dictate de relaţiile de producţie, izvorîte din poziţia lor faţă de forţele de producţie. Aşa se face că un ţăran sărac nu poate fi încadrat în aceeaşi clasă socială cu un chiabur, fiecare din ei ducînd o viaţă determinată de condiţiile economice specifice, avînd o ideologie proprie pe care şi-o manifestă într-o manieră proprie. Avînd în vedere rolul primordial al apartenenţei de clasă în domeniul manifestărilor artistice, în articolul de faţă nu ne vom opri decît asupra grupurilor sociale constituite pe această bază, trecînd peste acele grupuri — în literatura folcloristică adesea discutate şi numite tot sociale — de vîrstă şi profesionale. Această delimitare o facem pe considerentul că, dată fiind problema la care dorim să răspundem, rolul grupurilor profesionale şi de vîrstă este totuşi arătat aici fiindcă în orice etapă istorică grupurile profesionale aparţin nemijlocit unei anumite clase sociale, aceasta după cum grupurile de vîrstă nu sînt niciodată suficient închegate — avînd în cadrul lor diferenţieri incontestabile de clasă — şi aparţinînd prin aceasta, divizat, grupurilor sociale conturate pe criteriul de clasă.

Lipsa unei omogenităţi ideologice perfecte a produselor folclorice este indiciul de bază al inexistenţei unei platforme sociale unice, generatoare a creaţiei populare.

Folcloriştii renumiţi au sezisat într-un fel sau altul unele alternanţe în sensul ideologic al produselor populare, fapt care i-a determinat ca în momentul definirii disciplinei folclorului, să apeleze la formularea, potrivit căreia folclorul ar aparţine «claselor de jos» ori «maselor populare»... Cu alte cuvinte s-a manifestat evident teama de a limita sfera numai la o anumită clasă socială, de pildă la «ţărănime».

https://biblioteca-digitala.ro

Cei mai de seamă teoreticieni ai acestei discipline au căzut însă de acord că folclorul este creația poporului. Dar nici chiar noțiunea de « popor muncitor » nu poate fi concepută ca un tot nediferențiat.

Noi sîntem de părere că soluționarea corespunzătoare a problemei rolului diverselor grupuri sociale în crearea folclorului — grupuri aparținînd la diferite categorii și clase sociale — se poate căpăta numai dacă în cercetare plecăm de la teza științifică, marxist-leninistă, despre *popor*. E vorba însă de folosirea noțiunii de *popor*, nu pentru a desemna întreaga populație de o anumită naționalitate, ci în accepțiunea de « categorie sociologică care desemnează o anumită parte a populației din societatea împărțită în clase » [1].

În acest caz, trebuie subliniat de la început faptul că în orînduirile sociale bazate pe clase antagonice, poporul nefiind identic cu întreaga populație, urmează a fi reprezentat de masa covîrșitoare care joacă un rol pozitiv în dezvoltarea istoriei. Cu alte cuvinte, atributele noțiunii de *popor* se deosebesc de la o perioadă la alta, iar clasele și păturile sociale care o definesc și o compun într-o etapă dată, nu mai sînt aceleași cu cele dintr-o altă etapă istorică dată. În orînduirea feudală — spre perioada de descompunere a ei — prin popor se înțelegea totalitatea categoriilor, mai exact, a claselor sociale oprimate ori nemulțumite; în tot cazul interesate în progresul social. Se excludea deci nobilimea feudală care jucase odinioară — în perioada de închegare a statelor feudale de sine stătătoare — (cazul istoriei noastre) un evident dar limitat rol progresist, situîndu-se temporar, pe poziția maselor. Această teză marxistă a fost intuită și de unii reprezentanți ai gîndirii social politice, romîni, premarxiști. Cine nu cunoaște amănuntul că Tudor Vladimirescu, în 1821, elaborînd proclamația de la Padeș, nu s-a sfiit să declare: « patria este poporul iar nu tagma jefuitorilor » [2], excluzînd prin aceasta din popor boierimea. În același sens stau și cuvintele marelui democrat revoluționar N. Bălcescu, după care « boierii nu sînt romîni ».

În condițiile capitalismului este de la sine înțeles faptul că burghezia care făcea în feudalism parte integrantă din popor, epuizîndu-și rolul său progresist, va ieși din popor datorită politicii sale antipopulare; că clase sociale noi, create de dezvoltarea social-economică, vor întregi categoria respectivă.

Modificarea permanentă a structurii sociale a societății — urmare firească a modificării condițiilor economice ale existenței ei—determină în primul rînd, în cazul nostru, inexistența unui fond ideologic totalmente unitar, al creațiilor folclorice.

Concepînd prin folclor totalitatea producțiilor populare create și acceptate de mase, admitem nemijlocit teza că acesta este un produs comun al tuturor

---

[1] A. P. Butenko: Poporul ca noțiune sociologică. *Voprosi filosofii* (Traducere romînească) 1957, nr. 1, 240.

[2] v. volumul: Texte privind dezvoltarea gîndirii social-politice în Romînia. I. Edit. Academiei R.P.R., 1954, 110.

https://biblioteca-digitala.ro

claselor și păturilor sociale incluse pentru o perioadă dată în noțiunea de popor. Rămîn ca neavînd un rol deosebit, ca limitîndu-se la oarecari influențe asupra folclorului, acele clase și pături sociale a căror ideologie luată în ansamblu este deosebită de ideologia generală a maselor și care, pe lîngă aceasta, au o cultură proprie, scrisă. Sîntem de părere că nu avem de a face cu o concluzie eronată în măsura în care nu vom uita să ținem cont de proporționalitatea justă între ceea ce se datorește fiecăreia din categoriile sociale incluse în popor. De îndată ce vom tinde să admitem preponderența ideologico-artistică a produselor acelor categorii sociale cu un rol sau potențial mai redus, în acțiunea de transformare a societății, vom aluneca pe o pantă greșită; vom admite implicit că ideile reacționare care au circulat odinioară (și circulă astăzi în apus), au avut o bază reală. (Este vorba de teoriile elaborate de școala lui Hans Naumann, folclorist german din perioada de ascensiune a hitlerismului, care în « Grundzüge der deutschen Volkskunde», 1932, susținea că toate formele de manifestare artistică populară sînt « bunuri culte coborîte în popor»).

Trăsăturile dominante ale folclorului, indiferent de care anume clasă și pătură socială sînt create, de-a lungul procesului de accepțiune au primit în ele și poartă nota caracteristică grupurilor sociale majoritare și populare.

Neînțelegînd suficient raportul dintre diversele pături sociale care generează și poartă folclorul, interdependența obiectivă dintre acelea, unii folcloriști au interpretat unilateral noțiunea de folclor, îngrădindu-i și ciuntindu-i sfera. Punctul de vedere exprimat de Eugène Monseur în « Le folklore wallon», Bruxelles, 1892, este ilustrativ pentru o întreagă categorie de folcloriști. El scria: « Folclorul este știința claselor populare și înțelegem prin aceasta tot ceea ce poporul știe oarecum prin el însuși, fără ca nici o elită intelectuală recentă: preoți, învățători, poeți, scriitori, să-l fi învățat direct». Teza limitării originii tuturor faptelor folclorice la păturile « necărturărești» ale poporului a dominat și domină încă în concepția unor cercetători, chiar în mișcarea folclorică din țara noastră. Ea se îmbracă în haina patriarhalismului sau purismului însă indiferent de haina pe care o ia, nu ilustrează decît interpretarea nedialectică a creației populare; ea — în acest caz — poartă în sine ceva din aberațiile înduioșătoare la care ajunsese la sfîrșitul veacului trecut, un N. Densușianu cînd întocmind vestitul său chestionar folcloric, punea întrebări ca următoarea: « I. 5. Vorbesc ceva bătrînii, că o dată ar fi locuit pe acolo niște popoare cu numele: Celți, Schiți, Scoloți, Soci, Georgi, Vasili. Agatirși, Sarmați, Sargați, Anarți, Teurissi?» [3].

Unii cercetători s-au ridicat însă la o înțelegere matură a dialecticii folclorului. Iată de exemplu ce scria în 1933 Petru Caraman: « Creațiunea folclorică apare

[3] N. Densusianu: Cestionariu despre tradițiunile istorice și anticitățile țeriloru locuite de Romîni. Partea I. București, 1893.

https://biblioteca-digitala.ro

întru cîtva sub chipul unei ape curgătoare care tinde să se adapteze formelor pe teren, pe unde și-a trasat matca și să reflecteze în oglinda valurilor sale, peisajele ce străbate, ba încă, părăsindu-și pe cale mare parte din elementele ei proprii, primește altele nouă, condiționate de felul vegetației și al pămîntului pe unde trece, deși manifestă simultan și o tendință conservatoare, pentru ceea ce poartă cu sine de la isvor»[4]. Prin variabilitatea vegetației și a solului, noi putem înțelege specificul epocilor și orînduirilor sociale străbătute.

Găsim deosebit de importantă ideea subliniată de Arnold van Gennep, încă în 1924, potrivit căreia «folclorul este o știință sintetică ce se ocupă în special de țărani și de viața rurală ca și de ceea ce există în mediul industrial și urban»[5]. În condițiile orînduirii capitaliste, studiind fenomenele de artă populară, Van Gennep a ajuns să sublinieze adevărul că există atît folclor țărănesc cît și folclor muncitoresc. Constatarea sa se înscrie perfect în linia de interpretare a noțiunii de popor, potrivit noii sfere căpătate în condițiile orînduirii capitaliste. Nu este întîmplător faptul că și Paul Sébillot, este dispus să admită existența folclorului muncitoresc[6]. Descoperirea acestei realități a fost posibilă în apusul Europei fiindcă transformările social-politice și mai ales cele economice, au scos-o în evidență. În răsăritul Europei, mai ales în Romînia, a trebuit să treacă multă vreme pînă cînd această problemă să fie tangențial atinsă.

Ignorarea muabilității faptelor folclorice, a transformării acestora, a determinat și apariția unor alte teze negativiste potrivit cărora — în condițiile generalizării civilizației moderne — se poate ajunge la un mediu ostil menținerii și dezvoltării folclorului. Aceste observații sînt juste numai pentru modul de producție capitalist unde datorită burgheziei și politicii aceleia dusă față de masele populare, se poate ajunge într-adevăr la o îngustare a posibilităților de dezvoltare a folclorului. În condițiile socialismului și ale comunismului, schimbările care intervin în cuprinderea domeniului folcloric — consecință firească dezvoltării civilizației — se fac nu pe seama părților sănătoase, revoluționare, mobilizatoare, ci doar prin extirparea ramurilor superstițioase, mistice, ireale. În nici un caz nu se poate pune problema dispariției folclorului, nici în condițiile capitalismului — cîtă vreme acesta este un produs de clasă și clasele care îi dau naștere n-au suferit modificări esențiale — nici în condițiile socialismului, cînd dispar clasele exploatatoare și se șterge caracterul de clasă imprimat de acelea, culturii. Fără îndoială că în caracterul popular al culturii socialiste își vor găsi expresia multe din trăsăturile folclorului, că acesta va lua aspecte noi, chiar și în ce privește oralitatea sa, el cucerind cultura scrisă

---

[4] P. Caraman: Contribuții la cronologizarea și geneza baladei populare la romîni. București, 1933, 62.

[5] Arnold van Gennep: Le folklore, Paris, 1924.

[6] Paul Sébillot: în *Revue d'Antropologie*, 3-e série, I (1886) 293.

https://biblioteca-digitala.ro

şi lăsîndu-se cucerit de aceasta. Atîta vreme cît trăiesc clasele care au generat folclorul, este de la sine înţeles că acesta nu poate dispare, ci doar căpăta o serie de caracteristici noi, ca şi clasele ce-l produc.

Revenind acum la chestiunea claselor şi păturilor sociale ce produc folclor şi joacă un rol mai redus în acest proces, vom încerca să ilustrăm prin exemple importanţa locului pe care fiecare din ele îl ocupă.

Nimeni nu se mai îndoieşte astăzi de rolul primordial pe care-l ocupă ţărănimea muncitoare în procesul elaborării folclorice. Caracterul de clasă al folclorului maselor ţărăneşti, veacuri de-a rîndul exploatate, apare cu prisosinţă în toate manifestările sale artistice. Studii şi articole numeroase publicate pînă în prezent au subliniat acest lucru şi de aceea ne mulţumim numai să-l amintim. Combativitatea, optimismul acelor producţii, au fost îndestul evidenţiate.

Dar culegerile de folclor înregistrează şi producţii cu o tematică care nu aparine nemijlocit ţărănimii exploatate. Unele din producţiile respective, întru cît au corespuns total idealurilor întregului popor din epoca istorică dată, s-au integrat în tezaurul artistic folcloric. Este de presupus faptul că fie în momentul acceptării or, fie mai tîrziu — în procesul de circulaţie — au primit modificările de rigoare în concordanţă cu idealul artistic şi social al grupurilor sociale majoritare, progresiste pentru o perioadă mai îndelungată de timp. « În orice perioadă istorică se poate stabili care sînt sarcinile obiective ale dezvoltării progresiste, ce stau în faţa unei anumite ţări. Pornind de la acest fapt pot fi determinate clasele şi păturile care în virtutea situaţiei lor sînt capabile să participe la rezolvarea acestor sarcini » [7]. Numai astfel se poate explica de ce un cneaz ca Igor, reprezentînd vîrful ierarhiei feudale, este cinstit într-o epopee folclorică rusă, de atîta amploare. Poporului rus i-au fost scumpe realizările politice şi militare ale aceluia, pe linia creării statului feudal de sine stătător. Se prea poate că în astfel de cazuri, baladele ivite atunci să fi fost mai curînd rezultatul muncii artistice a unor cîntăreţi de la curţile feudale [8], cîntăreţi care compuneau la cerere, însă ele n-ar fi căpătat putere de circulaţie, nu s-ar fi integrat în folclor dacă nu s-ar fi încadrat în ideologia poporului.

În folclorul nostru, cum ar fi rămas atîtea cîntece şi legende despre Ştefan cel Mare, despre Cuza Vodă, dacă rolul lor social n-ar fi fost progresist? Cum s-ar explica circulaţia baladei lui Constantin Brîncoveanu dacă nu prin aceea că în uciderea familiei lui de către Poarta otomană, poporul vedea un simbol al oprimării sale? Cum s-ar explica faptul că un prinţ romîn ca Mihai Viteazul este eroul unor epopei în lumea bulgaro-sîrbo-grecească a secolelor XVII—XVIII,

[7] A. P. Butenko: op. cit., 242—243.

[8] Astfel de cîntăreţi, povestitori şi alte feluri de creatori populari, au fost întreţinuţi dinadins la curţile feudale (Vezi pentru Rusia, A. A. Caiev: Folclorul rus. Moscova, 1949, 122).

https://biblioteca-digitala.ro

dacă activitatea lui nu ar fi corespuns intereselor vitale de luptă pentru independență — bun scump și rîvnit atunci de popoarele balcanice ? [9]

Este semnificativ faptul că spre sfîrșitul feudalismului, unor boieri care s-au făcut haiduci din spirit de aventură, cum a fost cazul cu Ilie Catargiu și Canta, masele din Țările Romîne nu le-au închinat nici un vers, în timp ce unuia Iancu Jianu — identificat cu interesele acestora — i s-au creat cîntece, încă din timpul vieții sale.

După părerea noastră, în epocile dezvoltării inițiale a feudalismului, cînd boierimea nu avea încă o cultură de clasă proprie, ea folosea și considera ca fiind și al său, bagajul cultural pe care îl numim astăzi folclor și pe care ea a ajuns să-l disprețuiască mai tîrziu. Unele mărturii vechi întăresc această teză. În februarie 1645, la nunta fiicei lui Vasile Lupu — relata trimisul lui Rakoczi, Kemény Iános — s-au spus conăcării și un stolnic bătrîn sărea cît putea în fața a « vreo 50—60 boieroaice » [10].

În condițiile dezvoltării capitalismului împletită cu puternice rămășițe feudale, în Romînia, s-au cristalizat produsele folclorice ale chiaburimii. Vom da pentru acestea cîteva exemple din care va reieși restrînsa viabilitate și sferă de circulație a acestui fel de produse, determinate de sensul ideologic necorespunzător concepțiilor și intereselor grupurilor sociale progresiste, dominante numericește. Subliniem că detectarea acestora ne duce spre părerea că producții folclorice ale chiaburimii, au rămas izolate, nu s-au integrat în folclor. Se poate trage doar concluzia că ele nu au avut un rol deosebit.

Informatorul Stan I. Cîrnu din Potlogeni-Romanați, dădea în 1915 prilej lui George C. Constantinescu să publice în revista « Ion Creangă » (anul VIII, nr. 5, p. 157), versurile:

Am dreptul să fiu fudul
Că-s băiat de om chiabur,
Am fost și sergent majur . . .

Un basm publicat de Lucian Costin [11], (« Bogatul »), cules din Prisaca-Severin, subliniază ideea că cei avuți sînt susținuți de dumnezeu pentru hărnicia și cucernicia lor, în timp ce săracii vor fi pedepsiți pentru răutatea și stricăciunea lor.

Alteori sînt predicate direct ideile supunerii în fața celor bogați. Într-un plugușor din Găgești (valea Milcovului) aflăm îndemnul:

---

[9] Al. Iordan: Mihai Viteazul în folclorul balcanic. 1936; Iulian Ștefănescu: Epopeia lui Mihai Viteazul în lumea greco-rusească în secolele XVII și XVIII. *Revista istorică romînă*, IV (1934) 141—174.

[10] C. Bobulescu: Din preajma unei conăcării din 1787. *Lamura*, II (1920), nr. 1, 13.

[11] Lucian Costin: Basme și istorioare. Timișoara, 1927.

https://biblioteca-digitala.ro

A venit moșierul aseară
Să ne dea din locurile cele bune afară,
— Nu-i pricină asta, băieți,
Dați-le și voi mai mult de 60 parale
Și cîte un pui de găină
Ca să vă fie voia bună,
Dați-le, mă Pogoniș,
Numai să vă dea locuri de-ajuns! [12]

Folcloristul iugoslav, Mathias Murko, în 1913, observînd probabil fapte asemănătoare, sublinia într-un limbaj propriu epocii că « poeți populari sînt și oameni de calitate cum e un beg sau un bairactar, adică oameni de frunte ai grupului social » [13].

Ce dovedesc toate aceste amănunte? Că din partea chiaburimii a existat o tendință continuă de alimentare a producțiilor folclorice cu piese îmbibate de ideologia clasei respective. În mod evident, culegerile de folclor demonstrează că astfel de producții — în care ideologia de clasă exploatatoare apărea direct — nu au fost însușite de marea colectivitate, de masele exploatate. Este posibil ca multe alte producții similare să fi fost neglijate de culegătorii folclorului romînesc, aceștia punîndu-le la îndoială, autenticitatea. Cei mai mulți dintre folcloriștii noștri au avut o deosebită dragoste și stimă pentru țărănimea muncitoare; situație care-i deosebea întrucîtva în ceea ce privește mobilul pasiunii, de mulți cercetători din apus.

Un alt exemplu — luat din folclorul francez — ne arată că tot așa s-au petrecut lucrurile și acolo. Legenda « Originea bogaților și săracilor » culeasă de Alfred Harou la Liège [14], spune: « Într-o zi, atotputernicul apăru la ferestrele raiului și aruncă oamenilor adunați baloturi de haine de catifea, de stofă și de pînză. Ei prinseră la înghesuială din aceste haine. N-avură toți deopotrivă mînă fericită. Acei care găsiră haine de catifea au fost bogați, burghezii se găsiră reprezentați prin haine de stofă și sărăcii prin grosolane haine de pînză ».

În același timp trebuiesc interpretate și faptele care privesc sensul social acordat unor manifestări tradiționale. Astfel, colinda se află continuu sub influența concepțiilor sociale generate de diversele grupuri sociale, încît așa cum observă un cercetător [15] — « la casă de boier nu poți să colinzi colinda iobagului, ci fiecăruia colinda ce i se potrivește ». Plugul, o altă datină tradițională, într-un fel se va ura la fereastră « de boeri mari », de « logofăt », ori cea a unui « bade oare-

[12] Theodor Corneliu: Datinile de Crăciun în viața Romînilor. Focșani, 1935.
[13] Apud Petre Cancel: Originea poeziei populare. Precizări. Discuțiuni. București, 1922.
[14] *Revue des Traditions Populaires*, XXIV (1909) 92.
[15] Traian Gherman: Tovărășiile de Crăciun ale feciorilor din Ardeal. *Anuarul Arhivei de Folklor*, V (1939).

https://biblioteca-digitala.ro

care»[16]. Un colind ca «zăoritul», nici măcar nu mai are această structurare, ci este practicat numai «la cei mai văzuți» din sat, atît în Drăguș — Transilvania cît și în Oltenia[17]. Cine cunoaște datina «cununii» existentă în Transilvania[18] — iar în forme puțin deosebite și la alte popoare europene — datină care consta altădată în prestarea de către țăranii săraci a unor servicii aproape gratuite — la seceriș — bogaților, înțelege cum sub masca unor ritualuri magice, clasele exploatatoare perpetuau preponderent obiceiuri care ascund exploatarea.

Considerăm că rolul chiaburimii, în comparație cu cel al celorlalte clase exploatatoare, a fost mai proeminent; fapt explicabil prin îndelungată conviețuire a acesteia, cu celelalte pături sociale țărănești, ca și prin dispoziția receptivă permanentă a păturilor mijlocașe.

În condițiile capitalismului avansat, chiaburimea — cînd are o permanentă și strînsă legătură cu păturile sociale orășenești, burgheze și mic-burgheze — renunță treptat la consumul produselor folclorice rurale, tinzînd spre cristalizarea unui bizar bagaj cultural, propriu; cu alte cuvinte face schimb de influențe cu grupuri sociale cu bază social-economică asemănătoare.

Și burghezia, în perioada sa de apariție și dezvoltare ca clasă, a fost autoarea și cultivatoarea unor producții folclorice. Urmărind acest proces pe realitatea folclorică din Țara Romînească a primei jumătăți a veacului XIX, Ovidiu Papadima[19] constată că produsele existente în uzul acestei clase au o formă quasi-folclorică prin «rămînerea creației în forma manuscrisă și a circulației ei prin manuscrise... legată strîns de cea orală» prin «necontenită prefacere, contaminări, degradări și fărîmițări, din care se nasc mereu și mereu variante, mai mult sau mai puțin depărtate de original, pierderea în anonimat a autorului, etc.». Cum bine subliniază și autorul citat, ulterior, această clasă își va crea o cultură proprie, nefolclorică, lipsită de caracter popular, chiar antipopulară.

Trebuie să tragem însă de aici concluzia necesară că produsele burgheziei — în cazul nostru cîntecul orășenesc — au înrîurit folclorul maselor populare. Într-un articol cu privire la motivul «carul cu flori» în lirica noastră populară, Al. Amzulescu[20] constata în legătură cu variantele din Muntenia că «se disting în genere printr-un sensualism sporit — am zice chiar agresiv», fapt explicabil — după noi — numai prin trăsăturile cîntecului orășenesc însușit mai tîrziu de masele consumatoare de folclor.

---

[16] Tudor Pamfile: Agricultura la Romîni. Partea a III-a, capitolul I, 1913.

[17] Traian Herseni: Ceata feciorilor din Drăguș. *Sociologie Românească*, I (1936) și T. Pamfile: Crăciunul. București, 1914, 123.

[18] Ion Ionică: Dealul Mohului... București, 1943; Frîncu-Candrea: Romînii din munții Apuseni. 135—136.

[19] Ovidiu Papadima: Anton Pann și «cîntecele de lume». *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1957, nr. 3—4, 563.

[20] Al. Amzulescu: Carul cu flori. *Revista de Folclor*, 1958, nr. 1, 38.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar influența ideologiei burgheze asupra unor producțiuni folclorice înfățișează mai tîrziu și alte aspecte ca rezultat al întregii țesături a relațiilor de producție capitaliste. Un economist romîn [21] constata în treacăt unul din efectele acesteia. După dînsul, omul de afaceri a născut zicala că « timpul e bani ». Dispunînd de mijloace numeroase de la aparatul educativ la aparatul de constrîngere, ascuțind tăișul armei naționale, burghezia a veghiat și a impulsionat procesul de răspîndire a șovinismului, prin contaminarea unor producții folclorice care se pretau la așa ceva. Lucrînd metodic, ea a dat conținut nou unor personaje din datinile simbolice de la anul nou. Folosindu-se de o veche practică existentă la carnavalul sărbătorilor de iarnă, aceea de a se reprezenta tipuri specifice diferitelor popoare, la capră, la malancă [22] introduce astfel de tipuri care pătrund chiar și în unele variante ale teatrului de haiduci. În teatrul de păpuși, roluri noi seamănă aceeași sămînță în legătură cu personificări ale popoarelor vecine [23], iar în anecdote, cu concursul unor fals-culegători de folclor, de felul lui Theodor Speranța, strecoară aceeași ideologie [24]. Astfel că grupurile sociale burgheze, dacă nu au putut elabora producții care să se integreze în folclor, au izbutit uneori să înrîurească asupra celor existente.

Nu sînt puține cazurile cînd aplicînd nemărturisit principiul intervenției active, burghezia — folosindu-se de aparatul de Stat — a determinat nimicirea unor aspecte ale vieții folclorice; atît în realitatea folclorică romînească cît și în cea a altor popoare, interzicînd practicarea lor sub pretextul necesității menținerii ordinei (Elvețianul Jacques Tagini arăta într-un studiu [25] cum în 1939, potrivit dispozițiilor Consiliului de Stat, a fost proscris obiceiul purtării măștilor în timpul carnavalului sub pretextul evenimentelor internaționale).

Unde n-a semănat șovinism, burghezia a semănat cosmopolitism. Dacă astăzi folclorul copiilor (cîntecele și jocurile acestora) este simțitor diminuat, aceasta se datorește faptului că în sistemul burghez de educație, tradițiile folclorice din viața copiilor sînt părăsite, înlocuite cu jocuri și cîntece străine. Această observație — valabilă pentru situația de la noi — aparține însă cercetătorului japonez Kiyomi Fujii [26] care a susținut-o la un congres internațional de arte, în 1928. Acesta regreta că în Japonia « astăzi copiii cîntă jocuri de stil occidental pe care le învață la școala primară ».

---

[21] Barbu Zaharescu: Curs elementar de economie politică. București, 1949, 262.
[22] Dr. Ion al lui G. Sbierea: Colinde, cîntece de stea și urări la nunți. Cernăuți, 1888, IV—V.
[23] G. Dem. Teodorescu: Poesii populare ale romînilor. București, 1885, 120.
[24] M. Schwartzfeld: O ochire asupra anecdotelor populare romîne. *Șezătoarea*, I, (1892), 129.
[25] Jacques Tagini: A propos des mascarades de l'Escade. *Folklore Suisse*, 1957, nr. 1, Bâle. 6.
[26] Kiyomi Fujii: Aperçu sur la chanson populaire au Japon. In volumul *Congrès international des arts*, 1928. Praga-Paris, 116.

https://biblioteca-digitala.ro

Dar influența burgheziei asupra producțiilor folclorice nu se mărginește numai la atît. Cine urmărește această realitate pe textele culese de un folclorist francez, Joseph le Hir [27], găsește acolo — dată fiind perioada mai îndelungată și mai puternică a relațiilor directe dintre burghezie și țărănime — atît fondul cît și forma (expresiile, vocabularul) producțiilor folclorice sătești, se află și mai mult sub aripa acestui determinism. În mod deosebit de accentuat, producțiile folclorice orășenești ale muncitorimii și micii meșteșugărimi au această pecete.

Aici este, după noi, locul să insistăm asupra folclorului orășenesc în cît mai multe din aspectele pe care ni le oferă; să urmărim nu numai producțiile muncitorești ci și cele ale micilor meșteșugari. În condițiile capitalismului, clasa muncitoare este, în mod evident, pionul înaintat al luptei pentru democrație, pentru progres, antrenînd după ea masele țărănimii muncitoare, cît și celelalte pături exploatate.

O mare parte din muncitorimea provenită de la țară folosește încă un timp producțiile folclorice ale masei din care s-au desprins. Aceasta face ca toate creațiile acestora, care iau naștere în acest timp, să fie puternic legate de vechile lor creații

Iată un exemplu elocvent cu privire la preluarea tehnicii versificației din folclorul orînduirilor precapitaliste, de către muncitorimea creatoare de folclor:

...Toate fabricile-s pline
De băieți tineri ca mine
Intri-n lucru dimineața,
Nu ești sigur cu viața.
Mai veni-vei cum te-ai dus
Ori aduce-te-or pe sus? [28]

Interesantă, în direcția noii funcționalizări a unor produse folclorice dată de clasa muncitoare este și constatarea folcloristului francez André Varagnac care în 1936 constată că unele momente ale carnavalului au fost actualizate; așa de pildă în procesiunea de înmormîntare a săptămînii de 48 de ore de lucru, autorul identifica practici mult mai vechi [29].

Pe aceeași linie este instructiv să urmărim cele două mari colecții de folclor de la sfîrșitul veacului trecut: « Materialuri folcloristice », publicate de Grigore Tocilescu și « Poezii populare ale Romînilor », apărută sub îngrijirea lui G. Dem. Teodorescu. Acolo, multe din cîntecele prezentate au fost culese din mediul urban,

[27] Joseph le Hir: Chansons de la Haute-Bretagne. *Revue des Traditions populaires*, XXXI (1916), 129.
[28] Apud C. I. Gulian: Sensul vieții în folclorul romînesc. București, 1957, 80.
[29] André Varagnac: Définition du folklore. Paris, 1938, 48.

https://biblioteca-digitala.ro

de la muncitori și mici meseriași. Și unele studii muzicologice și coregrafice scot în evidență existența unor producții de breaslă. I. N. Popescu [30], în 1938, publică «sîrba dogarilor», «hora cîrciumărească», etc., după cum Anton Pann, într-o seamă de broșuri ca «Spitalul amorului» și altele de același fel, ne oferă mai multe producții orășenești de la mijlocul veacului trecut.

Producțiile de consum folcloric muncitoresc amalgamează elementele tradiției și creației orășenești cu elementele populare sătești. Folcloristica burgheză, retrogradă acordînd calitatea de autenticitate numai producțiilor sătești, le nesocotește pe cele urbane, caută să le excludă din folclor. Colecționarea și studierea lor ar fi adus servicii nu numai folclorului, ci și sociologiei.

Acolo unde dezvoltarea industriei — deci și a proletariatului — s-a desfășurat într-un ritm mai rapid — cazul statelor apusene — e de mirare că nu s-au întreprins studii și cercetări amănunțite. În Rusia de înaintea anului 1917, erau cunoscute cîntecele și povestirile muncitorilor mineri din Urali, ivite încă la sfîrșitul veacului XVIII [31] ca și cîntecele și poeziile proletariatului în timpul mișcărilor revoluționare dintre anii 1890—1907 [32].

În linii mari, se poate spune că folclorul muncitoresc are — sub raport ideologic — aspecte contradictorii. Influența țărănească, pe de o parte, și cea burgheză pe de alta, n-au putut stăvili cristalizarea și chiar răspîndirea unor producții cu caracter revoluționar, care deși au existat incontestabil, poate reduse ca volum, la noi nu sînt înregistrate pentru că nu s-au găsit cercetători interesați de aceste aspecte iar cei care s-au lovit de ele le-au ocolit pentru a nu vorbi de realități supărătoare elementelor dominante în orînduirea respectivă.

Mica burghezie a înrîurit și ea procesul de elaborare și dezvoltare a unor producții populare; în mod deosebit cea de la orașe față de cea de la sate; în mod deosebit cea cultă față de cea semicultă, ori cea apropiată de aspirațiile poporului, față de cea oscilantă ca poziție politică.

Pătura largă a intelectualității progresiste sau muncitoare a jucat un rol pozitiv în înrîurirea folclorului. De foarte multe ori, învățătorii satelor au reînviat unele tradiții dispărute în unele regiuni, folosindu-se în această privință de forma acelor tradiții din localitățile unde se mai păstrau încă (cazul jocului de «Călușari» repus în circulație în fostul județ Neamț, după 1948, prin intermediul căminelor culturale) [33]. Alteori au fost înglobate în bagajul folcloric al unor localități fapte folclorice ca piese de teatru popular, necunoscute pînă atunci acolo, dar foarte răspîndite aiurea.

[30] I. N. Popescu: Hore și strigături. Drăgășani, 1938, 19—21.

[31] A. A. Caiev: Folclorul rus. Moscova, 1949, 218 și 223.

[32] V. I. Cicerov: Pesni i stihi proletariata v period massovogo revoluționnogo dvijenia 1890—1907. *Russkoie narodnoie poeticeskoie tvorcestvo. Trudi Instituta Etnografii.* Akad. Nauk SSSR. XX (1953), Moscova, 150—195.

[33] Informația am culeș-o personal în 1950 de la tovarășul învățător Alexandrescu din Borca, raionul Ceahlău, regiunea Bacău.

https://biblioteca-digitala.ro

Și aceasta tot ca urmare a acțiunii depuse de intelectualitatea sătească (cazul « Jienilor » care s-au transplantat din Moldova în Oltenia) [34].

Scriitorii de talent, « artiști-cetățeni », cum îi numea la sfîrșitul veacului trecut Dobrogeanu-Gherea, inspirîndu-se din producțiile populare au creat la rîndul lor opere care au fost folosite ca sursă de inspirație, de către clasele și păturile sociale creatoare de folclor. Urmărind aspectele teatrului popular moldovenesc, într-un articol publicat în 1956 [35], arătăm cum pasaje întregi din unele opere ale lui Vasile Alecsandri, din piesele lui Matei Milo, creații ad-hoc ale lui M. Sadoveanu, G. Topîrceanu, Sandu Teleajen, pot fi regăsite în circulație, întregind textul unor drame folclorice [36]. Într-un studiu pe care sperăm să-l publicăm foarte curînd, «Teatrul popular laic moldovenesc», discutînd aproximativ zece din piesele dramei folclorice romînești, am găsit de foarte multe ori probe cu privire la imixtiunea voită, acceptată de masele populare purtătoare de folclor, a unor elemente generate de intelectualitatea sătească, mic-burgheză. Acolo unde aceste elemente au introdus în circulație idei și episoade corespunzătoare ideologiei forțelor interesate pentru progresul social, producțiile respective s-au integrat în folclor fără nici o rezistență, căpătînd o răspîndire cel puțin tot atît de largă ca și cea a producțiilor folclorice generate de masele populare care sînt îndeobște recunoscute drept creatoare autentice de folclor.

Sînt probe care demonstrează că unele producții mic-burgheze create în scopul integrării lor în folclor, n-au izbutit să urmeze această cale, rămînînd simple încercări. Revista « Izvorașul » publică în 1938, în coloanele sale, balada « prefectul Budeanu » [37], cu încîlcite referințe la episoade din revoluția de la 1848 din Transilvania. Dar piesa respectivă, minoră ca importanță, și prea puțin acordată cu ideologia claselor și păturilor sociale purtătoare de folclor, n-a reușit să ocupe vreun loc — cît de mic — în literatura populară de circulație.

Elementele semi-culte ale micii burghezii au manifestat de asemenea tendințe de înrîurire a producțiilor folclorice. Rezultatele dobîndite sînt probe evidente de ceea ce înseamnă influența negativă, intervenția nesănătoasă în folclor. O serie de variante ale teatrelor populare, variante culese din mediul urban, folosesc un limbaj sonor, nepopular, ilogic ca sens în multe cazuri, și au o valoare ideologică, etico-socială, mult redusă. De altfel, aria de răspîndire a unor astfel de producții este mult limitată iar acceptarea lor se face numai pentru perioade scurte. Uneori și în lumea satelor se ivesc astfel de producții, cum este cazul teatrului « Banda lui Lucan » de la Roznov, Calu-Iapa (Neamț) construit pe schema teatrului de haiduci

---

[34] Informația ne-a furnizat-o tovarășul învățător Leonte din Iași, strada Călărași, 22 A.

[35] Aspecte ale dramaturgiei populare. Teatrul de haiduci. *Limbă și literatură*, II (1956) (Culegere de studii și articole, publicată de Societatea de științe istorice și filologice din R.P.R.).

[36] Aceeași situație s-a petrecut cu plugușorul lui G. Sion.

[37] Hossu Longin Pompeiu, în *Izvorașul*, XVII (1938), nr. 10, 363.

https://biblioteca-digitala.ro

însă îmbibat de o ideologie străină maselor exploatate. Aceeași constatare se poate face și în legătură cu una din variantele teatrului « Pacea generală » de la Vînători, raionul Tîrgul-Neamț, regiunea Bacău, în care adulîndu-se monarhia și « eroismul » acesteia se pierde din obiectiv elogierea păcii făcută cu prisosință în tipul de variantă generalizat în trei din actualele regiuni administrative ale Moldovei.

Ne-am oprit asupra aspectelor teatrului popular pentru a scoate la iveală rolul unei părți a micii burghezii în formarea producțiilor populare, fiindcă această latură a folclorului este recent dezvoltată, în condițiile existenței unei intelectualități în mare parte legată de popor, deosebit de numeroasă și răspîndită.

Sinteza acestor observații sumare care aduc cîteva fapte pentru ilustrarea rolului diverselor clase și pături sociale, în activitatea de producere și dezvoltare a folclorului, ne poartă spre concluzia că de-a lungul istoriei, ideologia social-artistică a maselor productive este cea prin filtrul căreia au trecut toate creațiile ce s-au înglobat în folclor, indiferent de sursa lor; că masele productive reprezintă izvorul cel mai autentic al folclorului.

Fără o atitudine concret istorică față de diversele clase sociale care au constituit poporul în diferitele formațiuni social-economice, nu am putea dezvălui în mod just mecanismul de cristalizare al producțiilor folclorice, în forma în care le avem înregistrate astăzi; am elabora teze incomplete și chiar total greșite. În forma actuală pe care o au, produsele folclorice reprezintă terminusul relativ (fiindcă devenirea nu se încheie) al unei linii evolutive din care fiecare moment are o trăsătură nouă în raport cu predecesorul și alta veche, în raport cu precursorul.

Încă din primul sfert al veacului nostru, tendința de a considera folclorul drept o știință socială, este din ce în ce mai accentuată chiar în folcloristica apuseană. Școala neofolcloriștilor belgieni a făcut un pas înainte pe această cale. În special A. Marinus [38] este cel care depășește concepțiile istorice atît de generalizate pînă atunci, negînd psihologismul și biologismul prin care se căuta explicarea folclorului. Totuși, sociologismul care de la Marinus încoace a căpătat mulți adepți, nu a făcut decît să indice pe ce teren urmează să aibă loc cercetările, fără a arăta și cum să se petreacă ele. Metoda care permite cucerirea unor concluzii științifice, precise, se sprijină pe folosirea legilor și categoriilor materialismului istoric și dialectic, discipline capabile să orienteze pe cercetător în orice problemă legată de chestiuni sociale. Este de datoria noastră ca preluînd tezele valoroase ale înaintașilor noștri în folclor, să dezvoltăm ceea ce poate căpăta un conținut cît mai exact și să combatem ceea ce este dăunător în formarea unei concepții care să poată într-adevăr determina caracterul de știință al disciplinei folcloristice.

[38] A. Marinus: Le neo-folklorisme. Louvain, 1931, 231.

https://biblioteca-digitala.ro

СОЦИАЛЬНЫЕ ГРУППЫ И ПРОЦЕСС СОЗДАНИЯ ФОЛЬКЛОРА

Исходя из того, что фольклор является благом, производимым и потребляемым народными массами, эти последние отожествляются с социологической категорией *народ*. Устанавливая сферу понятия *народ*, констатируется, что она меняется от одного общественного уклада к другому, поскольку на каждом определенном этапе в это понятие входят только те социальные классы и категории, которые заинтересованы в общественном прогрессе. Но классики марксизма-ленинизма и румынские мыслители-премарксисты исключили из понятия *народ* те классы и категории, которые противодействуют общим интересам.

Устанавливается, что при феодализме — помимо творцов фольклора из среды трудового крестьянства — речь может итти о дворянских и мелкопоместных группах, создающих фольклор.

Часть феодального класса (при раннем феодализме) производит и потребляет фольклор до тех пор, пока общность интересов ее связывает с народными массами (особенно в период борьбы за становление самостоятельных государств); позже они создают свои собственные антинародные идейные установки, но и свою собственную культуру. (В этой связи упоминаются сказы о Штефане Великом и Михаиле Храбром — у румын, эпопея князя Игоря у русских и т.д., причем отмечается, что из числа гайдуков-бояр XIX века фольклор любовно останавливается на образе страстного защитника масс Янку Жиану, оставляя в тени таких авантюристов, как Илие Катарджиу и Конта).

При капиталистическом строе кулачество дает художественную продукцию, которая воспринимается фольклором только тогда, когда она соответствует художественным и социальным идеалам народных масс. Но создаваемые им произведения, специфические для их его бственных идеалов, не получают признания. (Примером может служить помещенная в 1915 году в фольклорном журнале « Ион Крянга » песня, начинающаяся следующими строками:

« Я могу гордиться
Ведь я сын богатея
И был капралом »).

При капитализме с процессом фольклорного творчества связаны, помимо кулачества, рабочий класс, буржуазия и мещанство.

Рабочий класс как и трудовое крестьянство создают фольклор. Поскольку вначале пролетариат формировался из обезземеленного крестьянства, рабочий фольклор развивался на базе крестьянских идейно-художественных концепций. Под мещанским и буржуазным влиянием некоторая часть этой фольклорной продукции получает позже гибридный характер. В румынской литературе отсутствуют сборники революционного творчества, которое существовало, но было оставлено без внимания старой фольклористикой. (В СССР этими аспектами занимался В. И. Чичеров). Нужно вплотную подойти к изучению процесса содействия рабочего класса делу создания фольклора в переходный период от капитализма к социализму.

В восходящий период своего развития буржуазия, игравшая прогрессивную роль в первой половине прошлого века и сведущая в фольклорной культуре, прививала, особенно в Мунтении, вкус к городской песне. (Антон Панн раскрыл многочисленные произведения этого жанра). Позже, создав собственную классовую культуру, буржуазия переосмысляет в своем духе некоторые фольклорные обычаи и произведения и налагает на них отпечаток своих националистических и шовинистических настроений. (Примеры: фальсификация анекдотов Теодором Сперанца, в кукольном театре — осмеивание евреев, турок, русских и т.д.). Космополитическая по своим установкам буржуазия тормозит нормальное развитие фольклора, оставляя в стороне, например, традиционные детские игры, которые заменяются импортной продукцией.

Близкие к народу элементы сельской интеллигенции из рядов разночинцев возрождают забытые обычаи (Калушары в уезде Нямц), расширяют область распространения народных театральных пьес (гайдуцкий театр, например, был перенесен из Молдовы в Олтению), обогащают произведениями своих писателей сокровищницу народного художественного творчества. (В. Александри, М. Милло, Г. Сион, чьи произведения вошли в фольклор). Но городское мещанство, отличающееся идеологическими шатаниями, оказывает отрицательное влияние как в идейном, так и в художественном плане.

https://biblioteca-digitala.ro

Все это доказывает, что фольклор является достоянием народных масс, что он носит классовый характер. Эта констатация полезна тем, что, показывая ограниченную роль эксплуататорских классов (феодалов и буржуазии) в фольклорном творчестве, она помогает опровергнуть пресловутый тезис об аристократическом происхождении фольклора.

SOCIAL GROUPS AND THE ELABORATION OF THE FOLKLORE PROCESS

Proceeding from the tenet that folklore is a commodity produced and consumed by the popular masses, the latter masses are identified with the sociological category of « people». In establishing the sphere of the notion « people», this concept has changed from one social regime to another, owing to the fact that only those social categories and classes are included in the notion of people, which are, in their respective stage of development, concerned with the social advancement of the community. The classical students of Marxism-Leninism and the pre-Marxian Roumanian sociologists have excluded from the notion of people the social classes and categories that are hostile to the general interests of society.

It has been noted that the feudal age contained feudal and yeoman folklore-producing social groups, apart from those representing the working peasantry. The feudal goups (at the beginning of the social organization) produced and consumed genuine folklore as long as their interests were consistent with those of the popular masses (particularly during the period of struggle for the creation of independent states); in the next stage these groups created their own anti-popular ideals reflected in their specific culture (Examples to this effect: the myths concerning Prince Stephen the Great and Michael the Brave, in Roumanian folklore; Igor's epopee in the Russian etc.; the fact that among the outlaw boyars of the 19th century the folklore gives an ample record of the feats of Iancu Jianu — a fervent defender of the masses — whilst neglecting the adventurers Ilie Catargiu and Canta).

The yeoman social groups have been the foundation of the kulak (c h i a b u r i) folklore creations in the capitalist regime. Constituting at a later date kulak groups, they gave birth to productions that found their way into folklore whenever they were in harmony with the artistic and social ideals of the majority groups. They also created productions that were specifically associated with their ideology, which therefore remained unadopted by the people. An illustration thereof is the song published in 1915 by the « Ion Creanga» Folklore Review which begins with the lines:

I've the right to be conceited
For I'm the son of a kulak
I was a sergeant major too...

In the capitalist regime besides the kulaks, the social groups connected with the folklore producing process belong to the working class, the middle-class and the lower middle-class.

Similar to the working peasantry, the workers' social groups are also creators of folklore. As in Roumania the proletariate was initially a landless peasantry, the workers' folklore is the emanation of a peasant ideology and artistic conception.

Influenced by the petty bourgeois of the bourgeois social groups, their productions took on, after some time, a hybrid aspect. There are no available collections of revolutionary creations though such productions have existed; this is only due to the indifference of the former folklore researchers to these manifestations (In U.S.S.R., V. I. Cicerov devoted his attention to these aspects). The contribution of these social groups in the creation of folklore during the period of transition from capitalism to socialism is a subject that requires due investigation.

The middle class social groups especially in Wallachia, contributed widely to the extension of a fancy for the urban songs during the period in which this class, still in evolution and with a progressive function, possessed a folkloristic culture (first half of the past century), Anton Pann brought to light an important part of the productions of this kind. In a later phase, creating for itself a social class culture of its own, the bourgeoisie set a chauvinistic-nationalist seal upon certain customs and folkloristic literary productions (Examples: the falsification of anecdotes by Theodor Speranţa; at puppet shows, the mockery of the Jew, Turk, Russian etc.). Cosmopolitan in character, the bourgeois checked the normal development of certain folkloristic productions, neglecting for instance the traditional children games, replacing them by foreign productions imported from abroad.

https://biblioteca-digitala.ro

The cultivated lower middle class social groups in the villages, closer to the people, revived the forgotten customs (C a l u s a r i i — Morris dancers — in the Neamț region), extended the scope of certain popular theatres (the Heyduk folk drama transplanted from Moldavia to Oltenia), enriched the store of popular literature by the contribution of writers like V. Alexandri, M. Millo, G. Sion, whose works, together with those of many other unidentified authors, have been adopted by folklore, through the channel of these middle-class social groups. The semi-educated, ideologically oscillating town groups had a negative influence upon these creations both from the ideological and the artistic point of view.

All this proves that folklore is a commodity of the popular masses, and that it bears the class character of the latter. This ascertainment is also valid in combatting the thesis sustaining the existence of a folklore pertaining to the exploiting (feudal and bourgeois) classes and proves the limited role these classes have played in the creation of folklore.

https://biblioteca-digitala.ro

BREAZA

ANDREI BUCȘAN

I.

Din puternica varietate de manifestări pe care o prezintă folclorul nostru coregrafic, se desprind cîteva a căror răspîndire și putere de circulație, împreună cu o deosebită valoare artistică, le situează în primele rînduri ale creației noastre specifice. Alături de horă, sîrbă, brîu și altele cunoscute pretutindeni, se poate număra în această categorie și jocul sau mai bine zis tipul coregrafic *Breaza*, care formează obiectul analizei de față.

Că avem dreptul de a-l socoti ca atare ne-o demonstrează complexitatea desfășurării, varietatea elementelor tehnice, precum și unele frumuseți stilistice de netăgăduit. Acestui fapt i se datorește probabil și puternica lui expansiune teritorială ca și importanța în repertoriul zonelor de circulație, ceea ce ne furnizează de altfel al doilea motiv de a-l încadra în categoria amintită. Într-adevăr, aria *Brezei* este foarte vastă, cuprinzînd jumătatea nordică a Munteniei, Ardealul de sud-est și Moldova de sud ca principale zone de răspîndire, în afară de unele infiltrații în regiunile adiacente (Muntenia de sud, Dobrogea, etc.) și chiar în puncte mai îndepărtate.

Dar ca de obicei, atunci cînd ne ocupăm de aria unui tip coregrafic în domeniul nostru, trebuie să începem prin a preciza în ce măsură coincide nomenclatura acestuia cu conținutul său. Se știe că terminologia populară variază regional. același joc putînd avea nume diferite, după cum sub același nume se pot ascunde jocuri fără nici o legătură între ele. Necesitatea unei delimitări ca și aceea a unei denumiri convenționale se impune deci.

Din cele ce urmează credem că va reieși unitatea tipului *Breaza* din punct de vedere morfologic. În ce privește nomenclatura însă, aceasta diferă foarte mult. Numele de *Breză*, predomină în părțile ardelene în concurență cu *De-a mîna*, *De doi*, etc. În Moldova întîlnim mai mult denumirile *De doi* sau *Mocănească*; în Muntenia de nord alături de *Breză* i se mai zice și *Ungurească* sau *De doi*, și mai cu seamă *Că la Breaza*. Această din urmă denumire este cea mai cunoscută, fiind popularizată ulterior, credem, prin vechile noastre echipe de amatori;

https://biblioteca-digitala.ro

de fapt însă ea nu este cea mai răspîndită. Se datorește probabil unei false etimologii populare care pune jocul în legătură cu localitatea Breaza de pe valea Prahovei.

Desigur, este foarte posibil ca această localitate să fi constituit în trecut un centru de difuzare al jocului amintit; mai degrabă însă credem că jocul a fost adus în regiune cu numele de *Brează*, căruia i s-a atribuit mai tîrziu proveniența din localitatea cu același nume. Majoritatea presupunerilor ne duc însă, dimpotrivă, spre o origine ardelenească, pe care o socotește probabilă și Al. Dobrescu [1], pe următoarele considerente:

a) proveniența majorității jocurilor de perechi dinspre Ardeal, afirmație care trebuie acceptată cu oarecare rezerve, deoarece destul de frecvent am constatat o origine moldovenească sau chiar o dezvoltare dintr-un fond local;

b) existența numelui de *Ungurească*, indicînd o origine transcarpatică și vehicularea jocului prin așa zișii « ungureni », care de-a lungul veacurilor au colonizat în continuu regiunile de sub munte [2].

La aceasta adăugăm și o altă categorie de denumiri: *Mocăneasca*, *Mocănește*, *Mocăncuța* care se întîlnesc destul de frecvent și care par să situeze proveniența jocului în zona Ardealului de sud-est care este și astăzi încă unul din principalele centre de răspîndire a tipului; ele desemnează de altfel și agentul de transmisiune.

Însfîrșit, același lucru ni-l indică și informatorii noștri din zonele subcarpatice care în majoritate afirmă originea ardelenească a jocului. În lipsa unei certitudini absolute (care de altfel în stadiul actual al cercetărilor este extrem de rară în domeniul nostru) putem afirma cel puțin că probabilitățile vorbesc în acest sens.

În studiul de față am adoptat convențional denumirea de *Brează* ca termen generic pentru întregul tip de jocuri descris. Alegerea a fost determinată în primul rînd de frecvența numelui pe întregul teritoriu, apoi de folosirea lui cu predilecție în zona provenienței probabile.

Poate că s-ar putea pune în legătură acest nume cu sensul cuvîntului « breaz » (de origine slavă) care la figurat înseamnă: de seamă, de frunte. În acest caz el ar indica, eventual, importanța pe care o are jocul în repertoriul local respectiv, ceea ce este ușor de verificat în anchetele întreprinse pe teren. Într-adevăr, în marea majoritate a zonelor cercetate, jocurile de tip *Brează* au o mare frecvență, ele fiind astăzi printre cele preferate la toate prilejurile. Bine înțeles, această caracteristică apare în special în regiunile de bază (Ardealul de sud-est, Muntenia de nord, Moldova de sud), ea fiind mai puțin evidentă în zonele adiacente.

Pentru a da o privire generală asupra acestui fapt, socotim necesar să facem o enumerare a zonelor în care s-au cules variante de *Brează* de către cercetătorii Institutului de folclor.

---

[1] Manual de dansuri naționale, p. 7.

[2] Așa cum menționează Al. Dobrescu, numele nu poate indica proveniența de la unguri, care nu-l cunosc, ci de la ungureni.

https://biblioteca-digitala.ro

În Carpații de sud, pe care îl considerăm principalul focar de răspîndire, s-au cercetat pînă acum următoarele zone folclorice (la datele indicate în paranteză):

a) z. Muscel: localitățile Jugur-Poenari (1954) și Nucșoara, ultima aparținînd azi raionului Curtea de Argeș (1955) în care s-au detectat două variante foarte interesante. Aici jocul se numește *Ungurească* și este, după *Brîu* și *Sîrbă*, al treilea joc la hora satului;

b) z. Prahova: com. Bătrîni (1957). *Breaza* locală se numește și *Ungurească* și este jocul cel mai frecvent în repertoriu;

c) z. Bran-Țara Bîrsei: localitățile Zărnești, Măgura, Moeciu și Bran (1957) în care *Breaza* numită mai rar *De-a mîna* sau *De doi* este alături de *Sîrbă* jocul cel mai frecvent. S-au mai cules de asemenea jocul *Șchioapa*, o variantă foarte apropiată, precum și jocul înrudit *Mărunțica*;

d) z. Buzăului ardelean: com. Sita Buzăului cu satul ciobănesc Ciumernic în care s-a făcut o anchetă specială (1956). Aici *Breaza* are aceeași frecvență ca în zona precedentă. S-au mai cules variantele bătrînești *De-a mîna* și *De doi* (sau *De învîrtit*) din care provine jocul actual;

e) z. Vrancea: comunele Tulnic, Bîrsești, Negrilești și Păulești (1956) în care s-a cules jocul *De doi* numit parțial și *De doi ardelenește*.

S-au mai cules variante și în următoarele zone adiacente:

f) z. Bacău: com. ciangăiască Valea Seacă (1954) jocul *Mocănească*;

g) z. Snagov: com Tamaș (1951) și Cocioc (1957) — 2 variante numite *Breaza* și jocul înrudit *Dorobănțescul*;

h) z. Sibiu: com. Sibiel (1955) jocul înrudit *Mocăncuța*[3];

i) z. Arad: com. Sîmbăteni, r. Lipova (1956) jocul *Ardeleana*.

Socotim documentarea suficientă pentru a stabili caracteristicile principale ale acestui tip morfologic, întrucît numărul variantelor este destul de mare, iar punctele cercetate reprezintă zonele specifice. Adăugăm la aceasta și faptul că în afară de variantele citate reprezentînd numai piesele notate aflate în arhiva Institutului de folclor, cercetătorii noștri au putut cunoaște în repetate rînduri, cu ocazia concursurilor căminelor culturale sau a diverselor anchete pe teren, alte numeroase exemple care confirmă formele tipice. Analiza noastră se întemeiază deci pe un material destul de bogat pentru a oferi rezultate concludente.

II.

Să vedem însă care sînt aceste forme tipice. Din examinarea variantelor culese au reieșit — din punct de vedere tehnic și stilistic — trăsăturile principale ale fiecărui joc în parte. Întrunind caracterizările parțiale am obținut categorii de elemente

[3] *Revista de Folclor*, 1 (1956) nr. 1—2.

https://biblioteca-digitala.ro

comune, precum și variațiile lor morfologice. Să analizăm pe rînd fiecare din aceste categorii pentru ca prin extragerea notelor dominante să reconstituim conținutul *tipului.*

A. — Din punct de vedere al *formației, Breaza* se încadrează în clasa jocurilor de perechi în care formează unul din tipurile cele mai cunoscute. Aceasta este caracteristica ei principală, evidentă în toate variantele. Tot atît de generală este și așezarea perechilor, care de obicei adoptă o formă geometrică: cerc, semicerc sau coloană.

Această regulă cunoaște însă și unele abateri. Există variante la care perechile sînt liber repartizate în spațiu (de ex. *Breaza* din com. Bătrîni). Fenomenul pare să se datorească unei evoluții recente, deoarece alteori întîlnim paralelism între cele 2 posibilități: jocul se desfășoară în grup de perechi, din cînd în cînd însă unele perechi ies în centru și joacă în fața lăutarilor. Fenomenul este foarte răspîndit, chiar la variantele cele mai tipice. Tendința pare generală; ea de altfel există și la alte jocuri de perechi care inițial se desfășurau numai în grup [4].

Tot episodic se pot întîlni și alte variații de formație. Astfel uneori o pereche este înlocuită de un grup de 3 inși (1 băiat + 2 fete). Alteori două sau mai multe perechi se pot uni formînd grupuri de 4—6—8 inși (în cerc sau linie). Însfîrșit, am întîlnit și formația de grup mare: toți jucătorii formează un cerc închis (com. Bătrîni, r. Teleajen) sau o coloană (com. Păulești, r. Vrancea) [5], care pînă la urmă se desface în perechi. Se vede deci că forma generală este aceea a grupului de perechi, alături de care în anumite momente se pot forma grupuri mai mari sau mai mici, constituind simple episoade. Socotind această formație predominantă, putem păși la analiza celorlalte elemente ale ei. Astfel, din studiul diverselor variante, reiese o dublă posibilitate în desfășurarea în spațiu a întregii formații: [6]

a) formația se poate desfășura pe loc, cu unele mici deplasări bilaterale și reveniri;

b) formația execută o plimbare cu ocolirea spațiului de joc, după care întreg șirul se oprește și joacă pe loc; această alternare se produce de cîte ori dictează conducătorul, perechile putînd-o executa și individual.

Prima posibilitate este caracteristică mai ales variantelor ardelene și moldovene, iar cea de a doua, variantelor muntene.

În legătură cu aceasta, sînt interesante de studiat și variațiile din ținuta partenerilor. În formația predominantă (grupul de perechi) există următoarele posibilități principale:

a) Poziția opusă: partenerii stau față în față

[4] Personal am întîlnit-o între altele și la *Haţegana* din părțile Sibiului și Făgărașului.

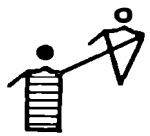
[5] Menționăm, în plus, că în com. Jugur-Poenari, r. Muscel, există un *Briu pe șase* care pare să nu fie altceva decît o *Breazâ* în grup nelimitat.

[6] Ceea ce în mod obișnuit se numește *desen coregrafic.*

https://biblioteca-digitala.ro

b) poziția laterală: partenerii sînt așezați unul lîngă celălalt, băiatul fiind de obicei în stînga fetei

Cele două posibilități corespund în general variantelor *a* și *b* pe care le-am găsit pentru desfășurarea în spațiu (v. mai sus). Analizînd mai departe, putem stabili în funcție de ținuta brațelor și alte subîmpărțiri, care se grupează astfel:

a_1) poziție opusă deschisă: jucătorii se prind cu o singură mînă (de obicei băiatul ține cu dreapta stînga fetei):  sau aceste mîini se așează pe umărul partenerului;

a_2) poziție opusă închisă sau îmbrățișată: jucătorii se prind cu ambele mîini în diferite moduri (de mijloc, de umeri, de subsuori, de partea superioară a brațelor, ca la polcă [7], etc.), de obicei în învîrtiri (v. mai jos):

b_1) poziție laterală de mînă: băiatul ține cu dreapta stînga fetei:

b_2) poziție laterală încrucișată: băiatul și fata țin cîte un braț pe după mijlocul partenerului; brațele opuse rămîn libere sau se prind de brațul încrucișat al partenerului:

Aceleași modalități se ivesc la jocul în perechi liber repartizate în spațiu. La jocul în grupuri mari sau mici, jucătorii se țin cu brațele încrucișate la spate, mai rar de umeri.

B — Trecînd acum la studiul elementelor structurale, abordăm în primul rînd pe cele care se referă la mișcare și la organizarea ei în cadrul jocului. Aici va trebui să ținem seama de următoarele:

1) organizarea succesiunii figurilor
2) construcția și structura figurilor
3) frecvența mișcărilor

[7] Prin ținuta de polcă înțelegem că partenerii se prind cu un braț de talie, iar cu celălalt la înălțimea umărului.

https://biblioteca-digitala.ro

Primul aspect credem că este evident pentru orice observator. În aproape totalitatea variantelor culese (precum și în cele văzute la diverse ocazii) s-a putut constata că jocul nu este organizat fix, cu figuri care se înlănțuie într-o ordine precisă, fiecare din acestea repetîndu-se de un număr de ori stabilit dinainte. Dimpotrivă, am fi tentați să credem că la *Breazâ* succesiunea este liberă, datorită numeroaselor posibilități de variație în desfășurare: repetiții ad libitum a figurilor, jocul izolat al perechilor care pot să execute complet alte figuri, etc. Dar la o observare mai atentă reiese că de fapt fenomenul se situează pe o poziție intermediară, libertatea desfășurării fiind îngrădită de anumite reguli, care s-ar putea rezuma astfel:

a) figurile, deși se repetă indefinit, sînt grupate în anumite părți a căror succesiune este de obicei precisă (plimbare, joc pe loc, învîrtire, în cele mai multe cazuri; v. mai jos);

b) schimbarea figurilor este de asemenea coordonată, ea fiind determinată fie de un conducător al jocului (prin strigături de comandă sau simplă indicație) fie de o etichetă precisă (v. de ex. varianta din Măgura, r. Codlea).

Vorbim, firește, de regula generală la care ne dăm seama că există numeroase excepții, rezultînd în special din acel paralelism care se poate ivi în desfășurarea formației (grup de perechi alături de perechi izolate sau de grupuri mici, etc.), ceea ce creează și o succesiune variabilă.

Acest mod intermediar între libertatea absolută a desfășurării pe de o parte [8] și fixitatea în ordinea figurilor pe de altă parte am numit-o, convențional, succesiune mobilă.

Intrînd în analiza figurilor, observăm alte cîteva aspecte caracteristice, care se regăsesc, total sau parțial, în aproape toate variantele. Iată cîteva detalii care ni se par esențiale:

a) figurile de *Breazâ* se axează de obicei pe un singur motiv de 2 măsuri. În cazuri mai rare figura se compune din 2 motive, al doilea constînd de obicei în inversarea primului (schimbarea direcției, sau a piciorului inițial);

b) motivul de bază cuprinde în mod obișnuit 5 pași (cu o valoare și repartiție ritmică variată);

c) pasul introductiv este de cele mai multe ori un « vîrf-toc » [9];

d) în ceea ce privește structura generală a figurilor, observăm că în variantele culese predomină anumite înlănțuiri de pași caracteristice. În funcție de acestea, principalele figuri de *Breazâ* s-ar putea grupa astfel: figuri simple (executate pe loc sau în plimbare), cîrlige de (figuri încrucișare: pe un picior, în două părți sau cu săritură) și învîrtiri (îmbrățișate sau pe sub mînă). Se poate considera

[8] Care de altfel e rară în jocul romînesc. Dintre exemplele caracteristice citâm *Brîul pădurenesc* (reg. Hunedoara).

[9] Ridicarea piciorului pe vîrf și lăsarea lui rapidă pe toată talpa.

https://biblioteca-digitala.ro

că variantele normale de Brează cunosc cel puțin două din aceste grupuri de figuri.

Continuînd mai departe analiza, vom încerca să determinăm frecvența diferitelor categorii de mișcări în cadrul figurilor. Desigur aceasta se poate stabili mai precis pe baze statistice. În cazul de față însă această operație este mai puțin necesară, rezultatul fiind ușor de aflat pe cale descriptivă.

Astfel, prin simpla examinare a diverselor variante, am putut constata că în general complexul structural al *Brezei* se bazează pe pași simpli (normali), pași încrucișați (în față și în spate), pași de învîrtire, precum și pași « vîrf-toc » (cu funcțiune numai introductivă). Celelalte feluri de mișcări: sărituri, bătăi, balansuri, etc., au o frecvență mai redusă și limitată la unele figuri sau variații episodice.

Constatările de mai sus ne dau dreptul să considerăm că *Breaza* posedă, din punct de vedere al mișcărilor, o structură variată. Desigur, ea nu atinge complexitatea *Brîului*, a cărui funcțiune ca joc de virtuozitate îi conferă un caracter specific; raportînd însă la repertoriul din zonele respective, îi putem acorda totuși un loc de frunte.

C — O altă importantă serie de trăsături specifice rezultă din examinarea elementelor care se referă la desfășurarea mișcării în timp.

Caracterizarea ritmului de *Breazâ* ne arată în primul rînd că el este binar ($\frac{2}{4}$), ceea ce constituie regula generală pentru jocul romînesc.

Foarte bine individualizat este tempo-ul de *Breazâ*, pe care, deși nu avem în toate exemplele indicația metronomică, îl putem aprecia ca variind, în genere, în jurul lui ♩ = 160. Dintre tipurile studiate, doar unele jocuri oltenești precum și *Sîrba* ne arată o viteză medie mai mare. Ceea ce este de remarcat este însă constanța acesteia în diferitele variante.

Tot atît de caracteristică și de constantă este și prezența aproape exclusivă a motivelor sincopate, mai cu seamă că de data aceasta documentarea noastră este completă pentru toate variantele culese, care toate ne arată același fenomen. După cîte știm pînă în prezent, singurul tip de jocuri de perechi la care se întîlnește aceeași predominare absolută a ritmului sincopat este *Învîrtita sud-ardeleană*, celelalte cunoscînd doar contratimpul, nu și sincopa.

Dar spre deosebire de aceasta din urmă, la *Breazâ* motivul capătă o înfățișare specială. În marea majoritate a cazurilor el se formează pe bază de amfibrah, rezultînd cu precădere din combinația amfibrah + spondeu: ♪ ♩ ♪ ♩ ♩. Această formulă este atît de legată de *Breazâ*, deși ea se mai întîlnește sporadic și în alte jocuri izolate, încît se poate spune nu numai că este specifică tipului, dar că îl singularizează. Într-un număr redus de cazuri întîlnim, ce e drept, și motive de tip dohmiac; acesta însă nu prezintă niciodată formulele frecvente la *Învîrtită:* ♩ ♪ ♩ ♪ ♩, ♩ ♪ ♩ ♩ ♪ etc., ci doar formula: ♪ ♩ ♩ ♪ ♩, care pare să rezulte

https://biblioteca-digitala.ro

dintr-o contaminare cu ritmul de *Brîu* (frecvent după cum se știe, în aceleași zone de răspîndire).

Restul trăsăturilor ritmice sînt mai puțin importante. Le menționăm în treacăt. Am văzut că celulele ritmice de bază sînt amfibrahul și spondeul; mult mai rar apar dohmiacul și anapestul, și mai rar dipiricul. Valorile divizionare ale fiecărui motiv sînt de obicei în număr de 5 : 3 pătrimi și 2 optimi; nu am întîlnit niciodată doimi și șaisprezecimi. În sfîrșit se mai remarcă și accentul în contratimp, de altfel caracteristic tuturor motivelor introduse prin « vîrf-toc ».

D — Încheind cu studiul elementelor tehnice, trebuie să adăugăm cîteva cuvinte despre alte elemente care însoțesc jocul, întregind complexul acestuia ca manifestare folclorică: melodiile și strigăturile. Neîncercînd să aprofundăm ceea ce are un caracter mai de specialitate, vom aminti în treacăt numai unele aspecte strîns legate de obiectul studiului de față.

În ce privește melodiile de *Breazâ*, constatăm perfecta concordanță a acestora cu pașii jocului. Se știe că în domeniul carpatic fenomenul neconcordanței este curent, fiind întîlnit la unele tipuri cu mare frecvență: *Brîuri*, *Sîrbe*, *Învîrtite*, etc. La *Breazâ*, dimpotrivă, există în toate variantele culese o concordanță absolută între motivul coregrafic și fraza muzicală. Aceasta se poate observa nu numai dimensional (motivul de 2 măsuri corespunzînd perfect cu cel muzical) dar și ritmic, în așa fel încît din repartiția valorilor divizionare muzicale și din accentuarea lor pare să reiasă țesătura pașilor. Aceasta face ca și melodiile de *Breazâ* să fie ușor de recunoscut.

Strigăturile nu oferă nimic nou. Ele sînt cele obișnuite la toate jocurile din repertoriul respectiv. În rarele cazuri cînd există strigături de comandă (de ex. în com. Sita Buzăului, r. Codlea), acestea par să provină din fondul local curent, fiind adaptate figurilor jocului.

E — La capătul acestei treceri în revistă a elementelor morfologice, ne rămîne să ne ocupăm de factorul stilistic care imprimă pecetea originalității pe orice creație artistică. Vorbind despre stil în jocul popular, trebuie să-l legăm în primul rînd de un specific local, regional sau național. Din acest punct de vedere o horă oltenească, de pildă, va fi mai aproape de un joc de alt tip dar din aceeași regiune decît de o horă moldovenească.

Și totuși la anumite tipuri răspîndite în regiuni diverse, se poate observa, peste toate diferențele dialectale, o oarecare apropiere stilistică, ceea ce îndreptățește — pînă la un punct — stabilirea unei unități. Aceasta se întîmplă atunci cînd tipul morfologic îndeplinește peste tot o funcție identică, care îi imprimă un caracter bine definit, reflectat la rîndul lui în stil. Un astfel de exemplu îl formează *Brîul* care are pretutindeni în viața satului funcțiunea de joc de virtuozitate, cu un caracter și un stil anumit. Este și cazul *Brezei*, cu o funcțiune prin excelență socială, ca orice joc de perechi.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru redarea stilului nu avem firește decît mijloace descriptive. Ca să găsim termeni cît mai sugestivi care să compenseze lipsa unei expresii precise, trebuie să ne gîndim că stilul reprezintă totuși modul de interpretare (individual sau colectiv, local sau general) al complexului tehnic și deci cunoaște o bază reală. Astfel din formule ritmice, tempo, structura mișcărilor, evoluția în spațiu a grupului sau a unei singure perechi, etc., reies dinamica și expresivitatea stilului.

Date fiind cele de mai sus, se poate încerca în puține cuvinte o caracterizare a stilului de *Breazâ* distingînd următoarele trăsături principale: *a)* vioiciune, rezultînd în special din execuția mișcărilor individuale și ale grupului; *b)* viteză accentuată, depășind media obișnuită; *c)* forță moderată, mișcarea fiind viguroasă dar nu atletică; *d)* sobrietate și măsură, datorită unei mici amplitudini în mișcarea picioarelor și reducerii mișcărilor de brațe și corp la rolul unor mișcări de acompaniament; *e)* mare varietate de expresie, rezultînd din înlănțuirea variată a mișcărilor de grup sau individuale.

După cum s-a spus, ne mulțumim să dăm o imagine descriptivă sumară; credem însă că ea este destul de inteligibilă pentru obținerea unei vederi de ansamblu asupra a ceea ce ne interesează.

III.

Caracterele enumerate sînt suficiente, credem, pentru a arăta perfecta unitate a *Brezei* ca tip morfologic, precum și diferențierea ei de celelalte jocuri de perechi. Din rezervele făcute de fiecare dată s-a înțeles însă că orice caracterizare de acest fel implică un oarecare coeficient de variabilitate prin unele abateri de la regulă. În afară de acestea există și alte trăsături fără caracter de generalitate, dar a căror frecvență este destul de mare pentru a crea adevărate « compartimente » separate în cadrul tipului. Le numim variante de tip sau, mai pe scurt, subtipuri. Dacă tipul înseamnă o reunire a mai multor elemente comune, subtipul reprezintă reunirea unor cazuri specializate printr-un număr mai redus de elemente.

Cînd am făcut prezentarea diferitelor variații morfologice care se pot întîlni în cadrul *Brezei*, s-au putut observa unele divergențe care nu înseamnă simple abateri, ci întrucît constituie caracteristici importante, fie ca structură, fie ca frecvență, pot servi ca punct de plecare pentru o nouă regrupare. Ne rămîne deci să le reluăm și să vedem în ce măsură corespund scopului propus.

Astfel, s-a văzut că în ceea ce privește desfășurarea formației există numeroase posibilități. Trebuie însă să facem o distincție între acestea. Unele din ele reprezintă simple paralelisme în desfășurare, întîlnindu-se alături de forma principală (de ex. perechi care joacă izolat în afara cercului de perechi, dar în același timp cu el, formarea sporadică a grupurilor, etc.). Toate acestea sînt interesante din punct

https://biblioteca-digitala.ro

de vedere funcțional; pentru noi însă, detaliile cele mai pregnante sînt cele care au un caracter de permanență, divizînd exemplele în serii distincte. În această privință, amintim că de la început am stabilit o netă demarcație între variante atunci cînd ne-am ocupat de:

a) desfășurarea în spațiu a formației

b) ținuta și poziția respectivă a partenerilor.

Reexaminînd materialul sub această prismă, am ajuns la determinarea următoarelor subtipuri:

subtip A: răspîndit (după informațiile de pînă acum) mai mult în Moldova și Ardealul de sud. Perechile joacă pe loc, uneori cu mici deplasări bilaterale, descriind o elipsă [10]. Partenerii stau față în față, băieții și fetele formînd cercuri concentrice sau coloane opuse. Poziția jucătorilor este deschisă la majoritatea figurilor, băiatul ținînd cu dreapta stînga fetei; la învîrtiri se adoptă ținuta îmbrățișată; în rare cazuri, la unele cîrlige sărite, partenerii se prind cu ambele mîini, ridicîndu-le deasupra capului. Legătura mai slabă dintre parteneri permite o execuție oarecum diferită: pașii fetei sînt în unele cazuri mai lini, ușor alergați și descriu un arc ceva mai mare, pe cînd băiatul joacă mai viguros și mai mult pe loc.

Dintre variantele culese menționăm pe cele din Sita-Buzăului, deosebit de complexe; cea nouă se desfășoară în întregime la comandă. Variantele vrîncene, asemănătoare cu cele precedente, arată cîteva detalii caracteristice.

Foarte interesantă este descoperirea variantei *Ardeleana* în com. Sîmbăteni r. Arad, deci într-o zonă folclorică îndepărtată de centrul ariei de răspîndire a *Brezei*. Jocul cuprinde elemente tipice, și s-ar putea spune că nu diferă aproape de loc de celelalte variante ale subtipului, căruia îi aparține în mod clar, din punct de vedere morfologic. Totuși, nu putem să ne dăm seama care ar fi fost filiera acestui joc, apărut într-o zonă extremă fără nici un fel de continuitate teritorială. În loc de o descendență directă [11], ne par mai plauzibile următoarele posibilități:

a) fie o veche legătură astăzi întreruptă;

b) fie o dezvoltare independentă care a dus întîmplător la același rezultat morfologic;

c) fie un împrumut recent.

Problema rămîne deschisă; în orice caz apartenența morfologică a jocului este foarte clară.

Subtip B: răspîndit mai mult în Muntenia, în special în nord, infiltrîndu-se însă în Ardeal în zona Branului.

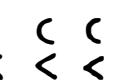
[10] Se întîmplă ca deplasarea spre dreapta să fie ceva mai accentuată, astfel că revenirea spre stînga nu atinge punctul inițial. În acest caz șirul efectuează totuși o foarte slabă deplasare spre dreapta, care nu este perceptibilă decît după mai multe repetiții.

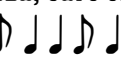
[11] Pe care însă numele de *Ardeleana* pare a o îndreptăți, el indicînd o proveniență dinspre estul Transilvaniei.

https://biblioteca-digitala.ro

Formația se desfășoară întîi în plimbare, ocolind spațiul de joc, apoi pe loc. Perechile se înșiră una după alta; partenerii sînt în poziție laterală (băiatul fiind spre centrul cercului) și se țin cu brațele încrucișate la spate sau mai rar de o mînă; în învîrtiri rămîn de obicei în poziție laterală, dar adoptă cîteodată și poziția îmbrățișată. Foarte frecvent 2—3 perechi ies din cerc și joacă în fața lăutarilor, fie izolate, fie formînd grupuri mici. Băiatul și fata joacă la fel de vioi.

Cele mai bogate în desfășurare ni s-au părut variantele muscelene, care cuprind elemente foarte diverse precum și deosebite frumuseți stilistice; ele de altfel au format modelul subtipului B.

Dintre celelalte variante, cea mai interesantă ni s-a părut *Breaza* din Bran, care prezintă și unele elemente din subtipul A. Aceasta cunoaște 3 momente în desfășurare: după ocolirea de cîteva ori a spațiului de joc, șirul se oprește cu fața la lăutari; partenerii din prima pereche trec față în față ținîndu-se de o mînă (sau de amîndouă) și fac figurile cele mai grele, în timp ce restul șirului joacă liniștit pe loc:  ; apoi prima pereche trece în centru, execută cîteva învîrtiri și reintră la coada șirului; a doua pereche îi ia locul automat și așa mai departe.

Acestea sînt subtipurile principale ale *Brezei*, cel puțin după cum reiese din studiul variantelor culese. La enumerarea acestora s-a văzut însă că am adăugat și cîteva nume de jocuri înrudite. Le-am considerat aparte deoarece poziția lor morfologică nu este încă prea clară. Ele se apropie de unul sau altul din subtipurile precedente; se îndepărtează însă fiecare de formele tipice în special prin formula ritmică de bază, care este de data aceasta dohmiacul specific *Brîurilor* și altor jocuri carpatice :  . Totuși aspectul lor general este acela al unor *Breze*.

Astfel, *Dorobănțescul* din com. Cocioc, r. Snagov, conține toate principalele elemente ale subtipului *B*, exceptînd motivul ritmic amintit *Mocăncuța* din com. Sibiel, r. Sibiu[12] diferă în același mod; în plus, cunoaște o succesiune fixă. *Mărunțica* brăneană prezintă caractere intermediare între cele 2 subtipuri, ritmul fiind divergent.

Care să fie apartenența originară a acestor jocuri? După părerea noastră, și aici se pot ivi 2 posibilități:

a) ele provin din jocuri de grup *(Brîuri* sau altele*)* dezvoltîndu-se independent unele de altele ca jocuri de perechi, dar suferind influența comună a *Brezei* de la care împrumută unele elemente;

b) ele reprezintă forme de *Breazâ* care evoluează divers, adoptînd formule ritmice curente ale altor jocuri de mare circulație în zonele respective.

Și într-un caz și într-altul, apropierea lor de *Breazâ* ni se pare evidentă. Sîntem de părere că provizoriu le-am putea încadra într-un *subtip C* hibrid al Brezei,

[12] v. *Revista de Folclor*, 1 (1956) nr. 1—2, 227—229.

https://biblioteca-digitala.ro

caracterizat prin motivul ritmic de bază dohmiac. Bineînțeles, pe viitor, găsirea unui număr mai mare de exemple ne va putea schimba punctul de vedere în cazul că acestea vor fi suficient de puternice pentru a servi la reconstituirea unui tip aparte.

IV.

La capătul acestei caracterizări, din care credem că a reieșit ceea ce este esențial în definirea *Brezei*, ne rămîne să adăugăm cîteva cuvinte despre importanța și valoarea ei folclorică.

Că această categorie de jocuri reprezintă o individualitate puternică în cadrul repertoriului național, ne-o spune în primul rînd bogăția și varietatea ei morfologică. Studiul de față a încercat să scoată în evidență calitățile ei tehnico-stilistice, pe care de altfel amatorii de joc de pretutindeni le-au putut aprecia cu prisosință.

Tot atît de clar ne apare și importanța folclorică a *Brezei* dacă ne gîndim la vasta ei răspîndire teritorială. Am văzut că variantele culese aparțin celor 3 mari provincii: Muntenia, Moldova și Transilvania. Pe de altă parte, nucleul ei principal situîndu-se în regiunea cotului carpatic, care formează oarecum centrul geografic al teritoriului romînesc, interesul pe care-l prezintă *Breaza* din punct de vedere al determinării specificului național, este ușor de înțeles.

Acest aspect nu trebuie trecut cu vederea. Avem motive să credem că apariția jocurilor de perechi este de dată relativ recentă, ea datorîndu-se unei evoluții a culturii și mentalității. În țara noastră răspîndirea lor reprezintă în bună parte o influență externă; aceasta nu înseamnă însă că în numeroase cazuri nu ar exista posibilitatea dezvoltării independente a unor jocuri de perechi din jocuri de grup aparținînd vechiului fond local. Credem că *Breaza* alături de *Învîrtită* este un asemenea caz. Dovada o avem în unele detalii structurale care îi arată înrudirea cu alte jocuri specific carpatice (cum ar fi bunăoară *Brîul*): ritmul sincopat, « cîrligele » precum și desfășurarea generală trădează legătura strînsă care există între *Breaza*, și repertoriile zonale respective. Problema, necercetată încă, ar putea duce la rezultate interesante.

În orice caz, importanța folclorică a *Brezei* este evidentă; de aceea îndrăznim să credem că încercarea de față va fi de folos tuturor celor care, din punct de vedere științific sau practic, se preocupă de aceste probleme.

DESCRIEREA FIGURILOR

Pentru ilustrarea celor expuse în studiul de față, dăm în continuare un număr de 17 figuri dintre cele mai reprezentative pe care le-am întîlnit în diferitele variante și subtipuri ale *Brezei*.

https://biblioteca-digitala.ro

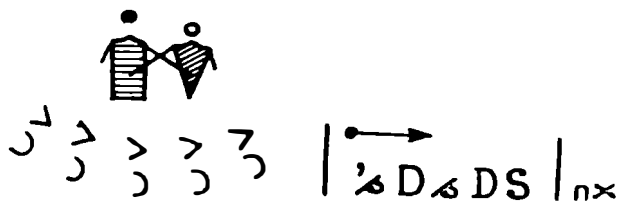
Ar fi fost nimerit, poate, să le dăm grupate pe subtipurile respective. Dacă nu am procedat astfel, aceasta se datorește faptului că unele figuri se întîlnesc în 2 sau 3 subtipuri, ceea ce ar fi însemnat să repetăm descrierea pentru fiecare subtip. Am preferat deci să le prezentăm într-o altă ordine, pornind de la cele cu structura cea mai simplă, desfășurate pe cîte 2 măsuri și încheind cu cele pe 4 măsuri. Apartenența la diferitele subtipuri reiese din detaliile descrierii. Pentru ușurarea înțelegerii am dat fiecărei figuri cîte un nume, care de cele mai multe ori ne aparține el tinzînd să ilustreze mișcările principale; în unele cazuri el este popular (și atunci apare în ghilimele).

Pentru a evita repetarea prea frecventă a unor elemente din descriere, ținem să dăm de la început următoarele precizări care vor avea un caracter de generalitate în ceea ce privește modul de desfășurare:

1) dacă partenerii sînt în poziție laterală, băiatul este totdeauna la stînga.
2) primele 11 figuri cuprind cîte 2 măsuri iar următoarele 6 cîte 4 măsuri.
3) figurile concordă totdeauna cu fraza muzicală.
4) repetiția figurilor nu este fixă; ele se repetă de cîte ori vrea conducătorul jocului.

Fig. 1 **Ocolirea**

Se execută în plimbare pe linia cercului spre dreapta (pct. 3); partenerii sînt orientați cu corpul în direcția mișcării (băiatul se găsește în stînga și fata în dreapta lui) ținîndu-se cu brațele încrucișate la spate (mai rar de mînă). Pașii pot fi mărunți sau mai mari și alergați. Se întîlnește numai la jocurile subtipului B.



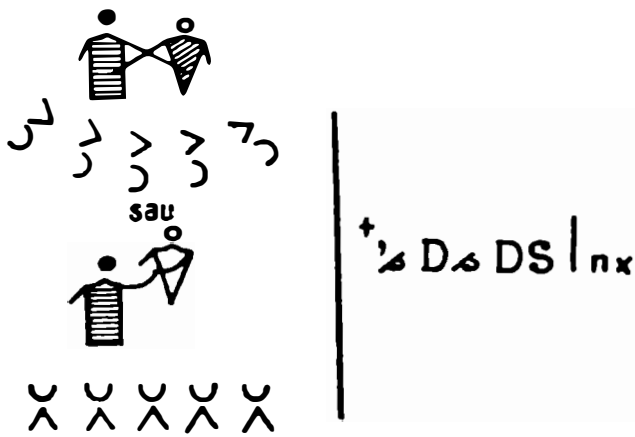
Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♩ Pas înainte cu dreptul
♪ Aceeași mișcare cu stîngul
Măs. II ♩ Aceeași cu dreptul
♩ Aceeași cu stîngul

Fig. 2 **Pe loc**

Se execută cu aceiași pași ca precedenta, însă pe loc. Partenerii pot fi așezați ca la figura anterioară (la jocurile aparținînd subtipului B) sau față în față (la cele din subtipul A) băiatul ținînd cu mîna dreaptă mîna stîngă a fetei ridicată la înălțimea umărului.

https://biblioteca-digitala.ro

De mare circulație

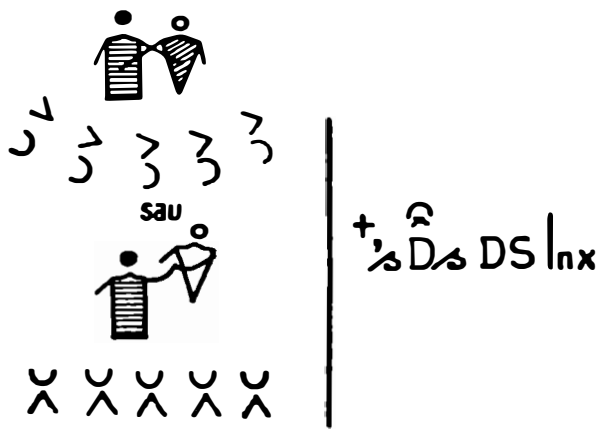


Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♩ Pas pe loc cu dreptul
♪ Aceeași mișcare cu stîngul
Măs. II ♩ Aceeași cu dreptul
♩ Aceeași cu stîngul

Fig. 3 **Pe picior**

Se execută pe loc cu aceleași variații de ținută și direcție ca și precedenta. Diferența constă în încrucișarea piciorului drept în față.

Răspîndită în diverse variante ale subtipurilor *A* și *B*.



https://biblioteca-digitala.ro

Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♩ Pas încrucișat în față cu dreptul
♪ Pas pe loc cu stîngul
Măs. II ♩ Aceeași mișcare cu dreptul
♩ Aceeași cu stîngul

Variație

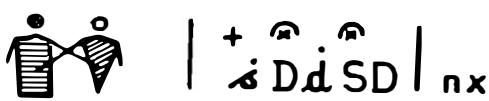
Întîlnită în variantele din Bătrîni — r. Teleajen și zona Branului.

Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♩ Bătaie ușoară în acord cu dreptul încrucișat în față
♪ Pauză
Măs. II ♩ Pas pe loc cu dreptul
♩ Aceeași cu stîngul

Fig. 4 Schioapa

Se execută de obicei pe loc de cîte 1—2 perechi în fața lăutarilor, partenerii fiind în poziție laterală cu brațele încrucișate la spate. Se caracterizează prin mici sărituri și încrucișări ale picioarelor.

Întîlnită în varianta din Jugur-Muscel.



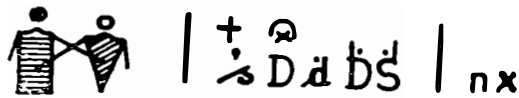
Măs. I ♪ Săritură mică pe stîngul
♩ Pas încrucișat în față cu dreptul
♪ Săritură mică pe dreptul
Măs. II ♩ Pas încrucișat în față cu stîngul
♩ Pas pe loc cu dreptul.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 5 **Pe picior, cu balans**

Ca și precedenta, se execută tot în fața lăutarilor în poziția descrisă mai sus. Se caracterizează prin mici sărituri însoțite de balansul piciorului opus.

Întîlnită în diferite variante din Muscel.



Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul

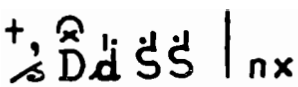
♩ Pas încrucișat în față cu dreptul

♪ Săritură mică pe dreptul și balans cu stîngul în față

Măs. II ♪ Aceeași mișcare

♩ Aceeași mișcare cu picioarele schimbate

Variație



Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul

♩ Pas încrucișat în față cu dreptul

♪ Săritură mică pe dreptul și balans cu stîngul în față.

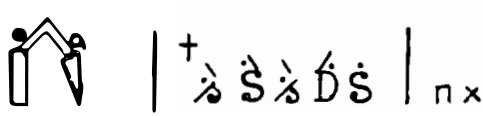
Măs. II ♩ Aceeași mișcare cu picioarele schimbate

♩ Aceeași

Fig. 6 **Cu balans încrucișat**

Se execută numai de către băiatul care conduce șirul, în fața lăutarului; fata execută în acest timp figurile *Pe loc* sau *Pe picior ;* partenerii stau față în față, ținîndu-se cu ambele mîini ridicate deasupra capului. Mișcările au un aspect foarte viguros.

Întîlnită în variantele din zona Bran.



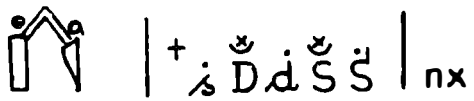
https://biblioteca-digitala.ro

Măs. I ♪ Săritură mică pe stîngul şi balans încrucişat în faţă cu dreptul
♩ Aceleaşi mişcări
♪ Aceleaşi mişcări
Măs. II ♩ Aceleaşi mişcări cu picioarele schimbate
♩ Săritură mică pe stîngul

Fig. 7 **Pe cîrlige**

Se execută cu paşi încrucişaţi la spate prin săritură; partenerii stau faţă în faţă ţinîndu-se cu ambele mîini ridicate deasupra capului. Această figură, executată concomitent de întreg şirul de jucători, dă jocului un aspect foarte viguros.

Întîlnită în varianta principală din Sita-Buzăului — r. Codlea.

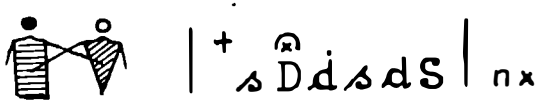


Măs. I ♪ Săritură mică pe stîngul
♩ Pas încrucişat la spate cu dreptul
♪ Săritură mică pe dreptul
Măs. II ♩ Pas încrucişat la spate cu stîngul
♩ Săritură mică pe stîngul şi balans cu dreptul în faţă

Fig. 8 **Mărunt**

Se execută de obicei pe loc de cîte 1—2 perechi, în faţa lăutarilor, partenerii fiind în poziţie laterală cu braţele încrucişate la spate. Se caracterizează prin paşi mărunţi încrucişaţi în faţă.

Întîlnită în diferite variante din Muscel.



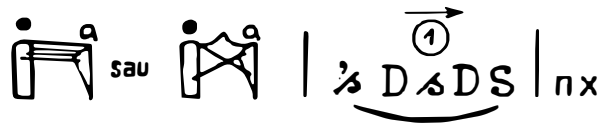
Măs. I ♪ Săritură mică pe stîngul
♩ Pas încrucişat în faţă cu dreptul
♪ Săritură mică pe dreptul
♪ Pas încrucişat în faţă cu stîngul
Măs. II ♪ Pas pe loc cu dreptul
♩ Pas încrucişat în faţă cu stîngul

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 9 **Pe învîrtit**

După cum arată numele, această figură constă în pași de învîrtire executați de către 1—2 perechi în fața lăutarilor sau de către întregul șir concomitent. Pașii sînt asemănători pretutindeni; întîlnim însă variații ritmice și de ținută. O vom descrie în 3 forme, corespunzătoare celor 3 subtipuri.

a) Partenerii stau față în față și se prind cu mîinile de partea superioară a brațelor sau ca la polcă.



Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul

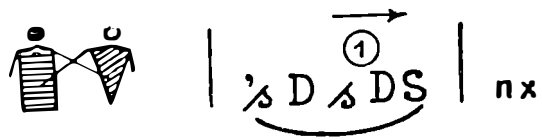
♩ Pas cu dreptul pe arcul de cerc spre dreapta concomitent cu înșurubare pe stîngul.

♪ Pas mic înainte cu stîngul pe arcul de cerc

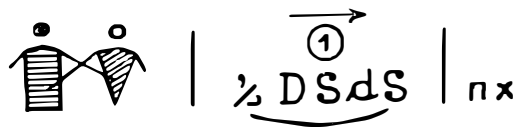
Măs. II ♩ Aceeași cu dreptul

♩ Aceeași cu stîngul

b) Partenerii sînt în poziție laterală cu brațele încrucișate la spate. Pașii sînt aceiași ca la variația *a.*



c) Partenerii sînt tot în poziție laterală; pașii sînt identici ca structură, diferența fiind doar ritmică: formula ♪ ♩ ♪ ♩ ♩ se înlocuiește cu ♪ ♩ ♩ ♪ ♩ (ca la Brîu). Întîlnită numai la jocul *Mărunțica* din zona Branului.

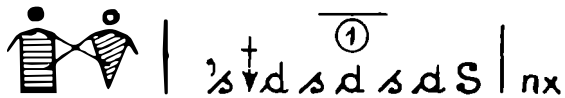


Notă. În toate 3 cazurile învîrtirea se poate face și în partea opusă, după voia jucătorilor; piciorul inițial rămîne însă tot stîngul. Menționăm că, datorită poziției laterale, la variațiile *b* și *c* învîrtirea se face mai frecvent în sensul mișcării acelor de ceasornic.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 10 **Invîrtirea măruntă**

Partenerii sînt în poziție laterală cu brațele încrucișate la spate. Învîrtirea se face cu pași mărunți, de obicei în sensul acelor ceasornicului (dar și invers). La jocul *Mărunțica* din zona Branului:



Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♪ Pas cu dreptul înapoi pe linia cercului
♪ Aceeași cu stîngul
♪ Aceeași cu dreptul
Măs. II ♪ Aceeași cu stîngul
♪ Aceeași cu dreptul
♩ Aceeași cu stîngul

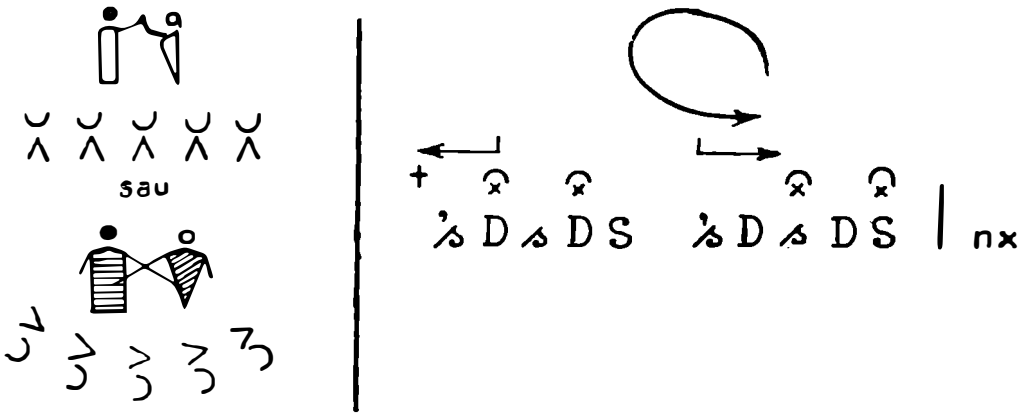
Fig. 11 **Pe sub mînă**

Se poate executa de întregul șir la comandă, sau de cîte o singură pereche. Partenerii stau față în față, băiatul ținînd cu mîna dreaptă mîna stîngă a fetei ridicată deasupra capului. În timp ce băiatul execută o figură mai simplă *(Pe loc* sau *Pe picior)*, fata se învîrtește pe sub mîna lui la dreapta sau la stînga cu pașii descriși la fig. 9; la schimbarea direcției se schimbă de obicei și mîinile. Întîlnită în diverse variante.

Fig. 12 **Pe picior în 2 părți**

Se execută cu pași încrucișați în față la stînga și la dreapta, descriind o elipsă; pașii fetei sînt mai mărunți. Partenerii pot sta față în față sau lateral în pozițiile întîlnite pînă acum. Figura se întîlnește frecvent la variantele subtipurilor *a* și *b*.

https://biblioteca-digitala.ro



Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♩ Pas încrucișat în față cu dreptul
♪ Pas lateral cu stîngul
Măs. II ♩ Pas încrucișat în față cu dreptul
♩ Pas pe loc cu stîngul
Măs. III ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♩ Pas lateral cu dreptul
♪ Pas încrucișat în față cu stîngul
Măs. IV ♩ Pas lateral cu dreptul
♩ Pas încrucișat în față cu stîngul

Variație

Primul pas încrucișat în față cu stîngul (măs. III) se poate executa încrucișat la spate (în varianta din Sita Buzăului, r. Codlea).

Fig. 13 In două părți cu schimbare

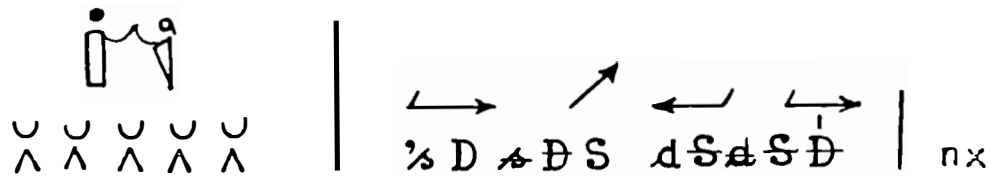
Se execută la stînga și la dreapta descriind o elipsă; piciorul de bază se schimbă după cîte 2 măsuri. Partenerii stau față în față ținîndu-se de o mînă. Acești pași îi execută de obicei numai fetele; în acest timp băieții execută o figură mai simplă.

Există 2 variații întîlnite în satele vrîncene.

a) În com. Bîrsești:

https://biblioteca-digitala.ro

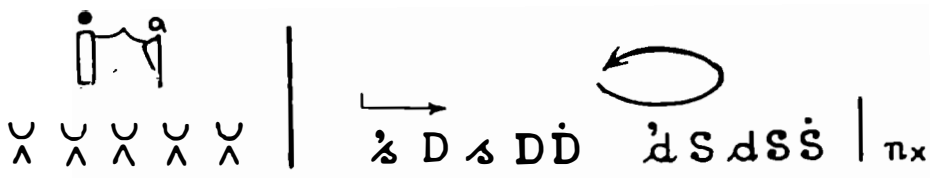
Schimbarea piciorului se face printr-o bătaie uşoară. Corpul fetei este orientat jumătate la dreapta (pct. 2).



Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♩ Pas înainte cu dreptul
♪ Pas nedepăşit înainte cu stîngul
Măs. II ♩ Aceeaşi cu dreptul
♩ Pas înainte cu stîngul
Măs. III ♪ Pas mic înapoi cu dreptul
♩ Pas nedepăşit înapoi cu stîngul
♪ Aceeaşi cu dreptul
Măs. IV ♩ Aceeaşi cu stîngul
♩ Acord înainte cu dreptul.

b) În com. Tulnici:

Schimbarea piciorului se face printr-o săritură mică. Corpul fetei este orientat spre centru (pct. 1).



Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♩ Pas lateral cu dreptul
♪ Pas alăturat cu stîngul
Măs. II ♩ Pas lateral cu dreptul
♩ Săritură mică pe dreptul

Măs. III—IV Se repetă mişcările din măsurile I—II, schimbînd piciorul şi direcţia.

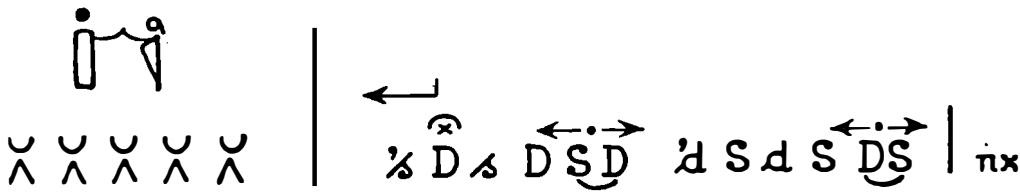
https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 14 **Pe picior în 2 părți cu săritură**

Se execută la stînga și la dreapta; la fiecare 2 măsuri se face cîte o săritură pe ambele picioare. Partenerii stau față în față, ținîndu-se de o mînă. Fata are corpul orientat spre centrul cercului.

Această figură este executată numai de către fete; în acest timp băieții fac o figură mai simplă.

Se joacă în com. Negrilești, r. Vrancea.



Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul

♩ Pas încrucișat în față cu dreptul

♪ Pas pe loc cu stîngul

Măs. II ♩ Aceeași cu dreptul

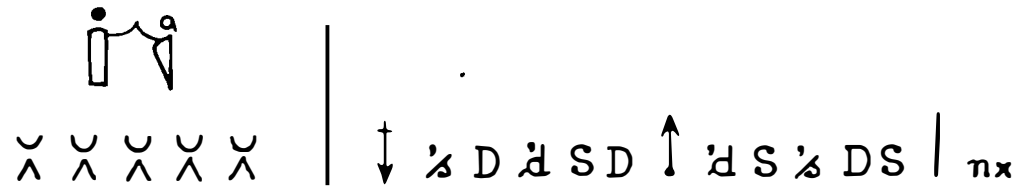
♩ Săritură cu ambele picioare depărtate

Măs. III—IV Se repetă mișcările din măs. I—II schimbînd piciorul și direcția.

Fig. 15 **Inainte și înapoi cu schimbare**

O execută de obicei băieții în timp ce fetele joacă figura 12 (Pe picior în două părți). Partenerii stau față în față ținîndu-se de o mînă.

Întîlnită la varianta bătrînească a jocului Breaza din Sita-Buzăului, r. Codlea.



Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul

♩ Pas înapoi cu dreptul

♪ Vîrf-toc cu dreptul

Măs. II ♩ Pas înapoi cu stîngul

♩ Aceeași cu dreptul

Măs. III—IV Se execută mișcările din măs. I—II schimbînd direcția și piciorul.

https://biblioteca-digitala.ro

Fig. 16 Inainte şi înapoi în ritm de brîu

Se execută cu paşi mărunţi, uneori bătuţi, alternativ înainte şi înapoi. Partenerii sînt în poziţie laterală cu braţele încrucişate la spate.

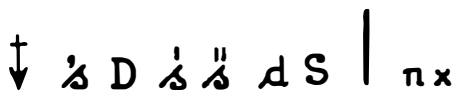
Întîlnită la jocul *Mărunţica* din Bran

Măs. I—II ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♩ Pas înainte cu dreptul
♩ Aceeaşi cu stîngul
♪ Aceeaşi cu dreptul
♩ Aceeaşi cu stîngul

Măs. III—IV Se execută aceleaşi mişcări înapoi

Variaţie

Paşii din măsurile III—IV se pot înlocui cu următorii (păstrînd însă direcţia):



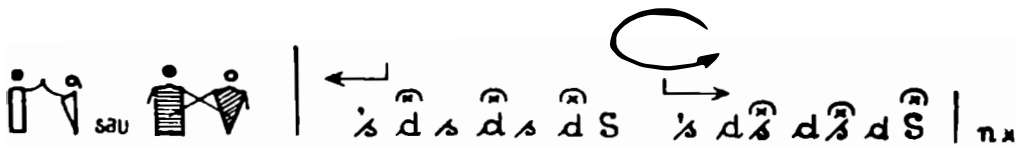
Măs. III ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♩ Pas înapoi cu dreptul
♪ Pas bătut înapoi cu stîngul

Măs. IV ♪ Pas accentuat înapoi cu stîngul
♪ Pas înapoi cu dreptul
♩ Aceeaşi cu stîngul.

Fig. 17 In 2 părţi mărunt

Se execută la stînga şi la dreapta cu paşi mărunţi încrucişaţi în faţă. Descriind o elipsă, partenerii stau faţă în faţă sau în poziţie laterală.

Întîlnită la jocurile *Breaza* şi *Mărunţica* din Bran.



https://biblioteca-digitala.ro

Măs. I ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♪ Pas încrucișat în față cu dreptul
♪ Pas lateral cu stîngul
♪ Pas încrucișat în față cu dreptul

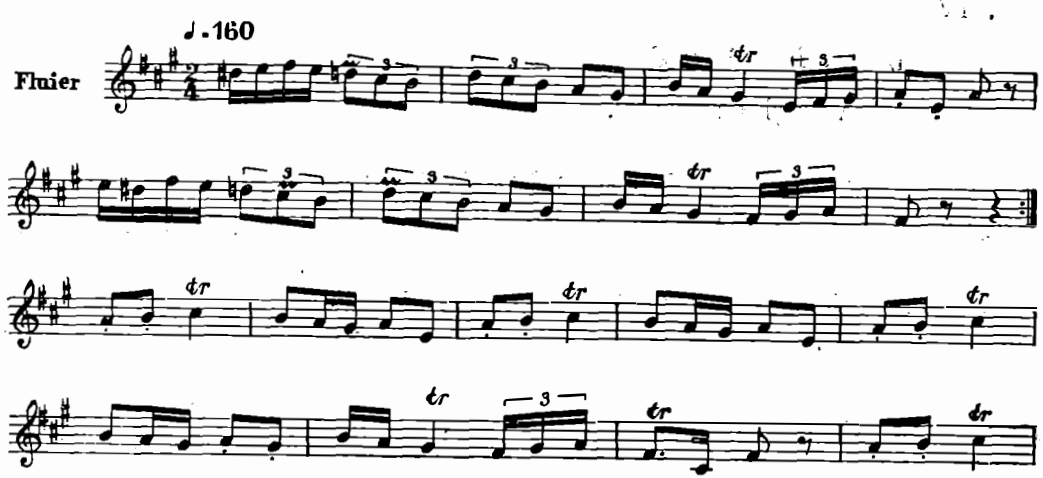
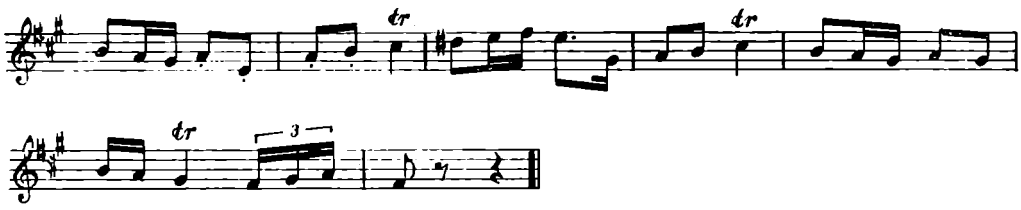
Măs. II ♪ Pas lateral cu stîngul
♪ Pas încrucișat în față cu dreptul
♩ Pas lateral cu stîngul

Măs. III ♪ Vîrf-toc cu stîngul
♪ Pas lateral cu dreptul
♪ Pas încrucișat în față cu stîngul
♪ Pas lateral cu dreptul

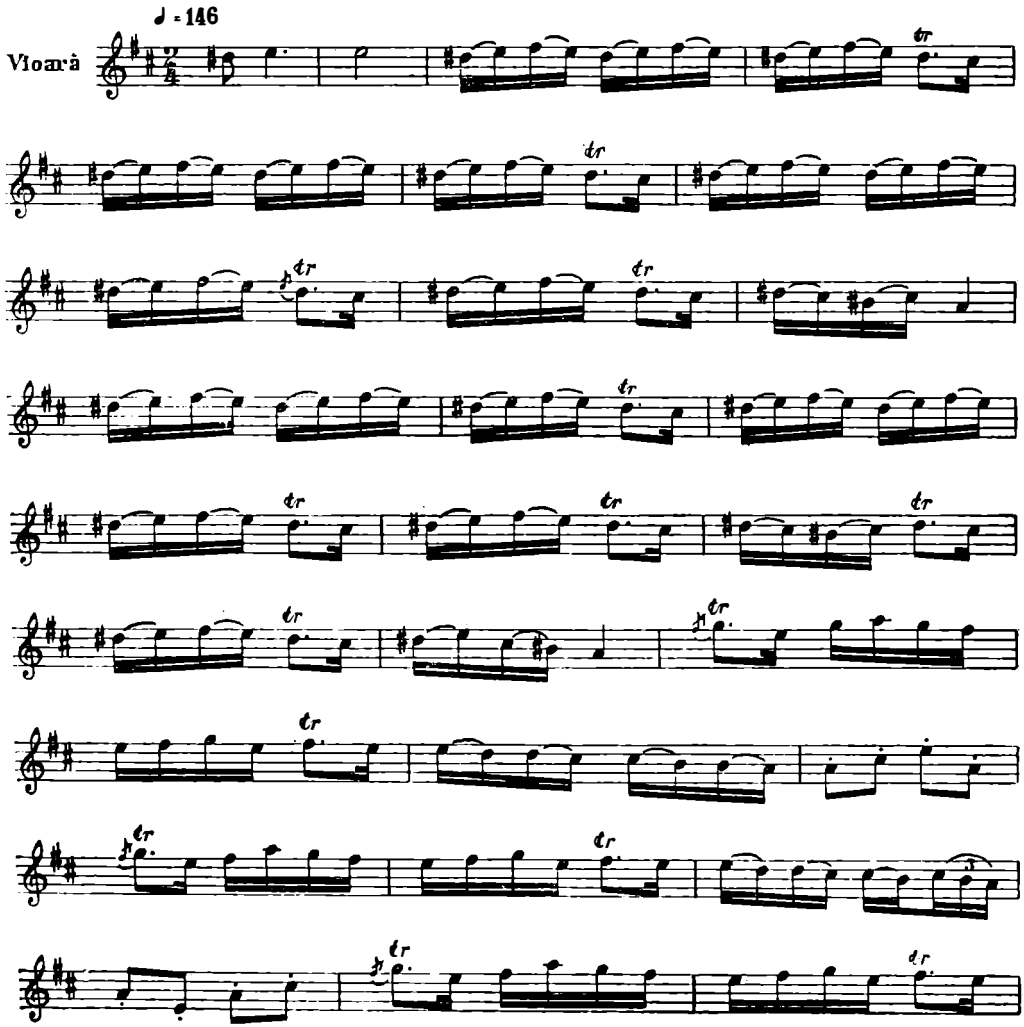
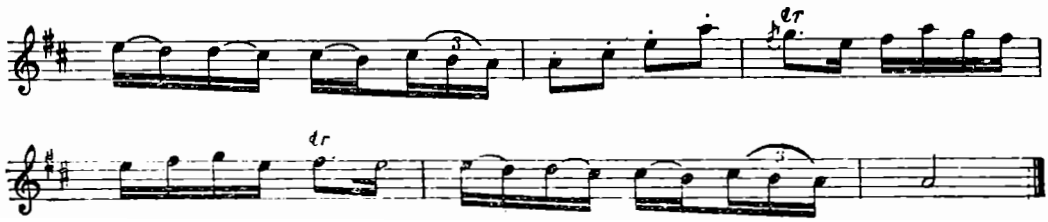
Măs. IV ♪ Pas încrucișat în față cu stîngul
♪ Pas lateral cu dreptul
♩ Pas încrucișat în față cu stîngul.

Mgt. 1127 k
Cules de B. Marcu și A. Bucșan în 1957.
Transcris de V. Dosios

Satul Sohodol, com. Bran, rn. Codlea, reg. Stalin
Inf. Tudor Ioan, 29 ani.

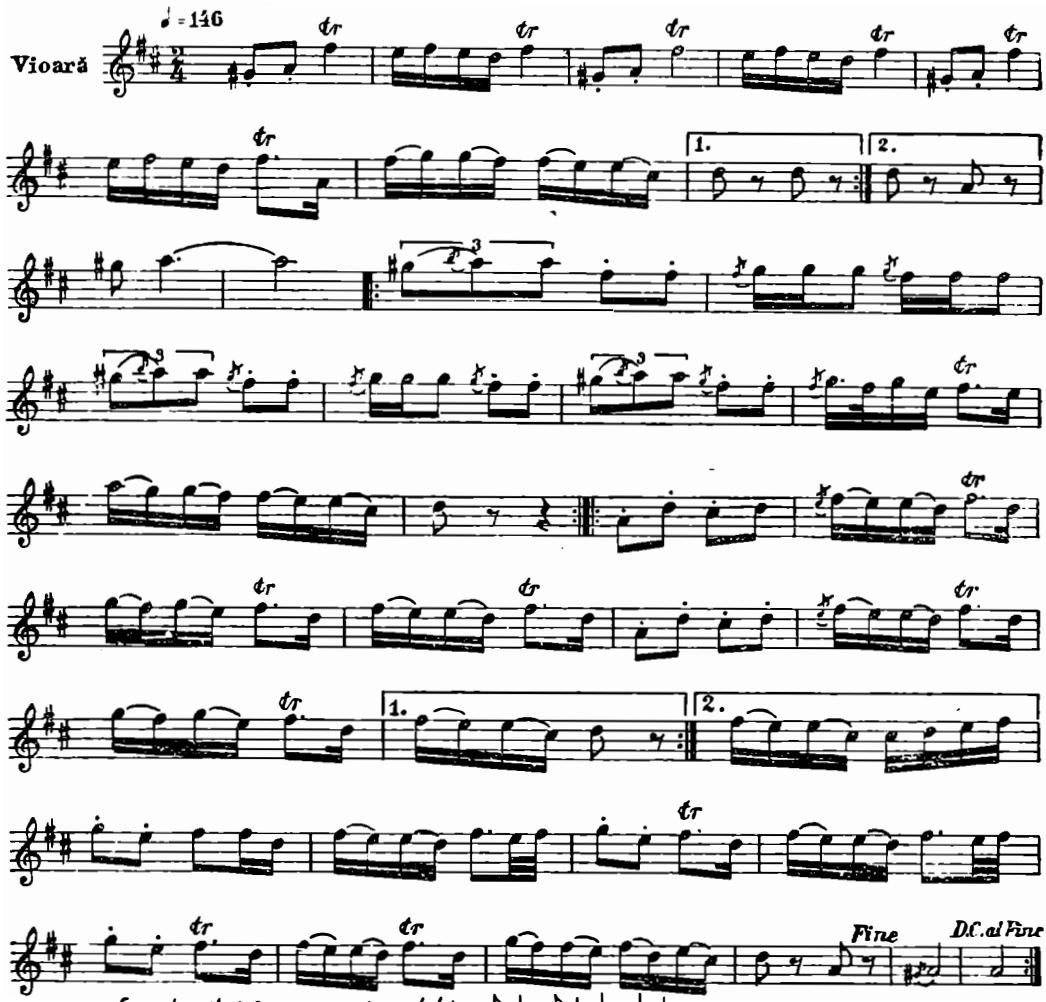
BREAZA

https://biblioteca-digitala.ro

Mgt. 482 b
Cules de P. Carp şi Z. Suliţeanu în 1955
Transcris de V. Dosios

Com. Bughea de Sus, rn. Muscel, reg. Piteşti
Inf. Gică Niţoi, 55 ani

UNGUREASCA

https://biblioteca-digitala.ro

Mgt. 482 a
Cules de P. Carp și Z. Suliţeanu în 1955
Transcris de V. Dosios

Com. Bughea de Sus, rn. Muscel, reg. Piteşti
Inf. Gică Niţoi, 55 ani

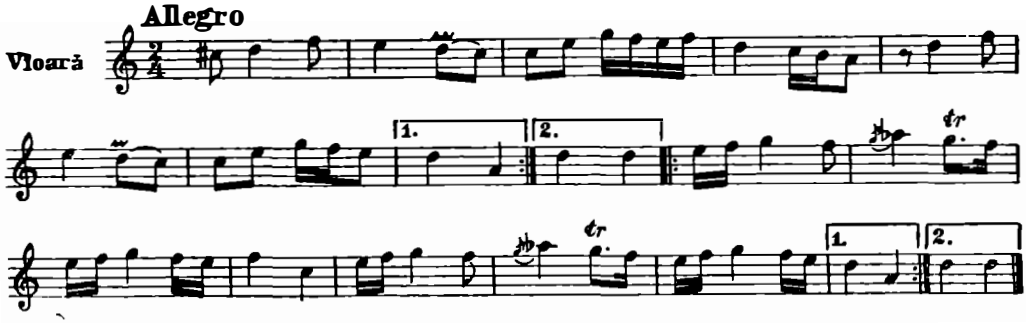
UNGUREASCA



https://biblioteca-digitala.ro

F.A. 6590
Cules şi notat de Gh. Ciobanu în 1956

Com. Sita Buzău, rn. Stalin, reg. Stalin
Inf. Gh. Gurău, 43 ani.

DE DOI

БРЯЗА

Автор разбирает очень известный тип народной пляски, условно названной «Бряза» по названию одного из ее лучших вариантов.

Указав, что в основном ее ареал охватывает северную Мунтению, южную Молдову и юго-восточную Трансильванию, как и некоторые другие соседние зоны, автор останавливается на происхождении этого типа, который он считает трансильванским. В поддержку своего утверждения автор приводит название и технику танца и ссылается также на некоторые полученные им информации.

Автор перечисляет затем 9 зон, где были записаны те 15 вариантов, которые были положены в основу исследования. Перейдя к анализу морфологических элементов, автор констатирует, что Бряза принадлежит к типу парных плясок, не связанных с определенной формацией (круг, колонна или полукруг), но в которых все больше отмечается тенденция к индивидуализации танца каждой пары. Последовательность фигур отличается подвижностью; с точки зрения структуры они могут исполняться простыми или перекрещенными шагами или кружением; фигуры строятся обычно на два такта и состоят из пяти шагов, перебиваемых движением «с носка на каблук». Ритм двухдольный (2/4), темп стремительный; ритмические мотивы почти сплошь синкопированы, обычно на основе амфибрахия + спондей, реже типа «Δοχμιαχός». Наигрыши самобытны и соответствуют танцевальным движениям как ритмически, так и в смысле их широты. Стиль—оживленный и быстрый, но в то же время умеренный по силе и размаху — отличается чрезвычайным разнообразием выражения.

Перегруппировка различных вариантов позволила установить три подтипа:

Подтип А — бытует больше всего в Молдове и Трансильвании. Для него характерно, главным образом, исполнение фигур на месте, причем партнеры стоят друг против друга либо свободно, либо же парень держит девушку за талию, а она кладет руки на его запястья.

Подтип Б — встречается, главным образом, в Мунтении; фигуры представляют собой чередование прогулки в круговую и пляски на месте, причем партнеры стоят рядом.

Подтип В — встречается спорадически и, вероятно, представляет собой «гибридное построение»; он особенно отличается наличием мотива типа «Δοχμιαχός».

В заключение автор показывает, что с фольклорной точки зрения Бряза интересна из-за ее повсеместно признанных технических и стилевых качеств, ее широкого территориального распространения, и превыше всего, из-за ее связи с национальной спецификой, ярко проявляющейся в ее некоторых структурных деталях.

В приложении дается нотация и описание 30 фигур различных вариантов Брязы.

https://biblioteca-digitala.ro

BREAZA

This article is the description of a type of a well known and widely spread Roumanian dance, conventionally called Breaza, after the name of one of its most important variants.

After indicating its principal area covering especially Northern Wallachia, Southern Moldavia and South-Eastern Transylvania (as well as a few neighbouring zones), the author discusses the source of this type of dance, which he considers of Transylvanian origin; supporting his assertion on a number of arguments regarding the technique and name of the dance, as well as on other information.

He further enumerates the nine areas from which the 15 variants have been selected to serve as basis for the present study.

A close scrutiny of the morphologic elements proves that Breaza is a typical pair dance, executed in any formation (circle, chain, half-circle), at which a tendency to an individualization of the pairs is increasingly noticeable. The succession of the figures may vary; its structure however, usually implies simple steps, cross-over steps or a whirl; the dance is generally built up on two measures ard is composed of five steps, introduced with a « toe-heel» step. The rhythm is binary $\left(\frac{2}{4}\right)$; the tempo extremely vivacious: the rhythmic motifs are almost exclusively syncopated, usually based on amphibrach + spondee, more seldom a Δοχμιακός type. The dance tunes are characteristic and concord with the steps both in size and rhytnm. The style is brisk and fast and, though restrained in the strength and amplitude of the movement, affords a great variety of expression.

In classifying the several variants, three different undertypes can be distinguished:

Undertype A: chiefly in Moldavia and Transylvania, the special characteristic of which is the performance of the figures on a restricted space, the position of the partners being oposite both free or clasped.

Undertype B: chiefly in Wallachia. The figures alternate: walks in a circle with dancing on a spot, the position of the partners is lateral.

Undertype C: Sporadically met with; represents probably a « hybrid» dance; its main feature is the presence of a Δοχμιακός type motif.

In conclusion, the author points out the importance and the folkloristic value of the Breaza which owes its outstanding position to its unanimously recognized technical stylistic qualities, its large territorial expansion, as well as to its close relation to the specific national elements, demonstrated by some of its structural details.

An Annex contains 30 figures described with their musical notation, figures selected from the different variants of the Breaza dance.

https://biblioteca-digitala.ro

DESPRE CÎNTĂREȚII POPULARI

TIBERIU ALEXANDRU

În actuala fază a dezvoltării sale, folclorul romînesc, creație artistică a maselor largi populare, este o preocupare obștească. Viața socială, cu toate manifestările ei multiple, se împletește organic cu muzica, cu dansul, cu poezia populară, reprezentări artistice a gîndurilor și simțămintelor oamenilor. Viu ca și viața pe care o tălmăcește, folclorul a fost și este în necontenită prefacere. Creațiile vechi se transformă, adaptîndu-se noilor condiții de viață, elemente noi li se adaugă fără încetare, iar altele, devenite necorespunzătoare noii mentalități, pier. De aici bogăția de repertorii ocazionale clar conturate și varietatea de stiluri, cu o răspîndire teritorială neregulată și frecvență felurită, însușiri ce caracterizează folclorul romînesc.

În decursul istoriei sale, poporul nostru și-a făurit o seamă de creații artistice, diferite prin rostul pe care-l împlinesc. De la leagăn pînă la mormînt, viața omului este întovărășită la tot pasul de folclor. În viersul molcom al cîntecelor de leagăn mama își adoarme pruncul; copilul își plăsmuiește o lume a sa de jucării sonore și de jocuri, numărători, formule pentru fermecarea melcului, pentru gonirea ploii și chemarea soarelui ș.a.; sărbătorile de iarnă, în prag de an nou, sînt împodobite și înveselite de cîntări și jocuri anumite, străvechi forme de felicitare și de urare; cu melodii anume își însoțește munca de toate zilele ciobanul și anume cîntece sau dansuri au fost plămădite în nemijlocită legătură cu munca cîmpului; nunta își are cîntecele și jocurile ei caracteristice, iar moartea a determinat crearea unor zguduitoare cîntări, revărsare melodică și poetică a părerii de rău; în balade poporul cîntă faptele eroilor săi și istorisește întîmplări de altădată; în basme binele răpune întotdeauna răul, legendele oglindesc felul în care închipuirea poporului a căutat odinioară să deslușească tainele lumii înconjurătoare, iar snoavele, ascuțite creații de satiră și humor, biciuiesc deprinderile rele și pe cei potrivnici năzuințelor poporului muncitor; doinele și cîntecele vorbesc despre dragoste, dor, alean, supărare, jale..., jocurile despre dragostea de viață, iar cîntecele noi reflectă prefacerile care se săvîrșesc sub ochii noștrii, în ritmul construirii unei vieți noi.

Aceste multiple genuri ale cîntecului nostru popular se deosebesc de la un ținut la altul — uneori chiar de la un sat la altul — încît pe teritoriul țării se pot deslușì o seamă de graiuri muzicale regionale, cu însușiri proprii. Obiceiurile, portul și instrumentele muzicale sînt tot atît de diferite. (În starea actuală a cercetărilor cunoaștem la poporul nostru, alături de alte instrumente, cinci feluri de buciume, cinci varietăți de cimpoaie și nu mai puțin de patrusprezece feluri diferite de fluiere, deosebite de la o parte a țării la alta). Dacă adăugăm folclorului romînesc, folclorul dialectului macedo-romîn și folclorul minorităților naționale, constatăm că patria noastră se poate mîndri, pe drept cuvînt, cu o bogăție și varietate de artă populară aproape fără seamăn!

Cele mai multe dintre genurile cîntecului nostru popular au un vădit caracter obștesc, de masă: la desfășurarea lor participă o întreagă colectivitate, în vreme ce doinele și cîntecele au un pronunțat caracter intim. În ele, cîntărețul popular, totodată creator, își spune păsul și aleanul. Creator, executant și auditor sînt întruchipați aici într-o singură persoană: insul «își face» un cîntec spre a răspunde unei nevoi lăuntrice de hrană artistică. Prin cuprinsul lor poetic, doinele și cîntecele au o mare «putere de solidaritate», cum spunea Béla Bartók. Este vorba aici de simțiri comune, rostite într-un chip cunoscut oricui din copilărie [1]. Caracter intim au, de asemenea, cîntecele de leagăn și cele mai multe bocete, deși acestea din urmă răsună în auzul tuturor, așa cum cere o anume bună-cuviință statornicită în satele noastre de legile nescrise ale tradiției.

[1] Bartók, Béla: Însemnări asupra cîntecului popular. București, ESPLA, 1956, 166.

https://biblioteca-digitala.ro

« Puterea de solidaritate » pe care Bartók o constata în vorbele cîntecelor din Transilvania este în fond unul din aspectele caracterului social al folclorului: cîntecele, jocurile şi literatura populară cuprind — cum se ştie — ideile, sentimentele şi năzuinţele poporului, exprimate în realizări tipice de înaltă valoare. De aici caracterul de masă şi de clasă al creaţiilor populare.

În cea mai mare parte folclorul nostru muzical este vocal. Pînă în ziua de azi o bună parte din repertoriul instrumental nu cuprinde altceva decît melodii vocale cîntate din diferite instrumente. Astfel se execută doine şi cîntece, precum şi unele balade, ale căror texte poetice s-au uitat în decursul timpului. În lumea ciobanilor s-a dezvoltat însă o muzică instrumentală de sine stătătoare, determinată uneori de specificul instrumentelor folosite (buciumul şi tilinca, bunăoară, nu pot reda decît un şir oarecare de armonice ale sunetului fundamental). Pentru joc s-a dezvoltat, de asemenea, un repertoriu muzical, în cea mai mare parte, instrumental. Instrumentale sînt şi melodiile « de ascultat », dintre care cea mai vestită este *Ciocîrlia*. Instrumentiştii populari au făcut din ea, cu timpul, o adevărată piesă populară de concert.

O seamă dintre creaţiile populare vocale, cu deosebire cele rituale şi ceremoniale, sînt cîntate în grup. Se cîntă astfel colindele, cîntecele ceremoniale funebre (« zorile », « cîntecul bradului » etc.), cîntecele de nuntă şi cîntecele de seceriş din Ardeal ş.a. Ele se cîntă la unison, cînd grupul este alcătuit din voci egale şi în octave, cînd grupul este alcătuit din voci mixte. Caracterul omofon al cîntării este caracteristic. În cîntarea antifonică, în care se cîntă adesea colindele şi pe alocurea unele cîntări ceremoniale funebre, se pot însă observa oarecari rudimente de polifonie. În colinde această polifonie este întîmplătoare: intrarea unuia din coruri se face înainte ca celălalt să fi sfîrşit melodia, încît din cînd în cînd, timp de o clipă, cîntarea pare pe două voci. În cîntecul funebru « de petrecut » din unele sate bănăţene de pe Valea Almăjului, se poate însă vorbi de o polifonie propriu-zisă. Primul cor zăboveşte pe o finală prelungă, pe care se aşterne cîntarea celui de-al doilea cor; pe finala acestuia se clădeşte melodia cîntată, în continuare, de primul cor ş.a.m.d. Din loc în loc, pe o durată destul de mare, cîntarea este pe două voci. O atare polifonie, bazată pe pedală, aminteşte de forma polifonică a cîntecelor dialectului muzical macedo-romîn, unde melodia o începe un solist, urmat de un al doilea, care intonează o contra-melodie şi de cor, care ţine isonul pe fundamentală [2]. (Un stil polifonic asemănător celui aromîn se întîlneşte în cîntecele populare albaneze şi într-o formă mai evoluată în cîntecele gruzinilor din Transcaucazia).

În grup se cîntă uneori şi cîntece propriu-zise, în deosebi în decursul unor munci comune. Bartók remarcă siguranţa cu care se cîntă în acest chip melodii parlando-rubato, cu ritm şi mişcare liberă. « Este foarte uimitoare precizia absolută cu care cîntăreţele cîntă toate deodată vocalize sunînd uneori foarte complicat, mai ales cînd e vorba de un grup de fete şi neveste care au cîntat deseori şi mult împreună. În cazul acesta melismele rămîn aproape neschimbate din strofă în strofă » [3]. Cîntarea în grup a cîntecelor propriu-zise de stil nou din Muntenia sub-carpatică, frecventă la cei tineri, a contribuit, după toate probabilităţile, la cizelarea lor: văduvite aproape cu totul de ornamente, cu melisme puţine, ele sînt organizate într-o ritmică regulată, adesea întru totul conformă cu principiile măsurii moderne şi sînt cîntate într-un tempo giusto, al cărui mers regulat, cadenţat, este întrerupt doar din cînd în cînd de cîteva sunete prelungi.

Ca urmare a unei îndelungate practici corale, în partea de miază-zi şi de apus a Banatului, bărbaţii mai ales obişnuiesc să cînte cîntecele propriu-zise pe mai multe voci. Cel care poartă melodia este secundat uneori de un altul în terţe şi sexte şi mai ales de un acompaniament al grupului, bazat pe isonul de tonică şi dominantă sau pe acordurile acestor trepte.[4] Obîrşia acestui mod de cîntare trebuie căutată în vechile forme de polifonie vocală primitivă, bazată pe ison, practicate în unele dintre cîntările ceremoniale funebre bănăţene şi în muzica de strană a locului. După cum ne informează Coriolan Brediceanu, în 1840, cînd s-au pus bazele corului din Lugoj, s-a păşit de la « glasul gurei şi isonul sopîrlăitor » la « întocmirea armonică a vocilor ». Iar cînd, după o activitate de 17 ani, corul s-a destrămat pentru o vreme, « glasul gurei şi isonul eară a apucat pe de-asupra » [5]. Se crede că Trifu Şepeţian, cel care a întemeiat corul de la Chizătău,

[2] Vezi, George Marcu: Cîntecele polifonice aromîne. *Revista de Folclor*, III (1958), nr. 2, 79—100.

[3] Bartók, Béla, lucr. cit., 166.

[4] E. Cernea, cercetătoare la Institutul de folclor, a consacrat un studiu, în curs de publicare, acestui fel de cîntare pe mai multe voci.

[5] Coriolan Brediceanu: Date şi reminiscenţe pentru istoria reuniunei romane de cîntări şi musică din Lugoj. Lugoj, Tipografia Ioan Florea, 1900, 13 şi 24.

https://biblioteca-digitala.ro

al cărui centenar s-a sărbătorit anul trecut [6] și-a instruit colegii din Arad și mai pe urmă corul său de plugari din Chizătău, după « glasul gurei ». Ca unul care nu a avut parte să învețe la vreo școală de muzică și necunoscînd notele, a împrumutat tehnica polifonică tradițională a muzicii psaltice din partea locului, unde melodia era « acompaniată liber de o a doua voce și de un ison ținut de o a treia » [7].

Nu se pot cînta în grup melodiile cu formă liberă, nearhitectonică, bazate pe improvizație, cum sînt doinele propriu-zise, baladele, bocetele din Oltenia, Muntenia, Dobrogea și sudul Moldovei, cîntecele propriu-zise din părțile Năsăudului, Mureșului și din « Cîmpia » Transilvaniei ș.a.

Întîmplător, la vreo șezătoare sau la vreo petrecere, vocea poate fi însoțită de un instrument muzical oarecare. În unele sate din partea de miază-noapte a Moldovei se obișnuiește, însă, ca femeile care bocesc să fie acompaniate de un fluier mare. În asemenea cazuri, glasul femeii se împletește cu viersul fluierului într-o pitorească eterofonie, cîntare întîmplătoare pe două voci, în care deslușim adesea, în embrion, felurite forme polifonice, cum ar fi bunăoară imitația [8].

Cîntăreții profesioniști, lăutarii, cîntă în schimb întotdeauna cu acompaniament instrumental. În unele ținuturi ale țării, cîteva genuri aparțin repertoriului vocal profesional. În Oltenia, Muntenia și Moldova cîntecele rituale de nuntă sînt cîntate de lăutari, în vreme ce în Ardeal le cîntă nuntașii. Baladele, destinate unui mediu receptiv, sînt de asemenea în repertoriul lăutarilor. Ei le cîntă mai ales la masa mare a nunții, ceea ce a determinat, pe alocurea, aproape ritualizarea unor teme, cum ar fi bunoară *Cîntecul nunului*. Trebuie notat faptul că pretutindeni unde textele de baladă se cîntă pe melodii anumite, caracterizate printr-un stil muzical narativ, recitativ, numit de folcloriști « recitativ epic » [9], ele sînt în patrimoniul lăutarilor. Țăranii le cîntă rar și de cele mai multe ori în forme trunchiate. În celelalte ținuturi ale țării (Transilvania, Bucovina și nordul Moldovei), unde textele epice se cîntă fie pe melodii de doină fie pe melodii de cîntece propriu-zise, lăutarii nu obișnuiesc să cînte din gură.

Pe lîngă *Vasilca* de Anul Nou, pe care o cîntă și lăutarii munteni, lăutarii din unele sate din partea de miază-noapte a Olteniei au preluat în repertoriul lor și colindele. Ei le cîntă în cor, acompaniindu-se cu instrumentele tipice ale taraf ului gorjenesc: viori, chitară sau chitare și contrabas.

La joc, vestitele « cîntărețe » ale tarafurilor oltenești cîntă tot felul de hore și sîrbe vocale, acompaniindu-se cu o chitară obișnuită, de la care au scos două sau trei strune socotite de prisos. Mereu primenite, într-un prodigios proces de creație, horele și sîrbele oltenești împlinesc același rost ca și cîntecele propriu-zise de stil nou. Ca și acestea, ele dobîndesc adesea o mare putere de circulație, răspîndindu-se de-a lungul și de-a latul țării.

La petreceri lăutarii de dincoace de munți obișnuiesc să cînte din gură doine și felurite cîntece propriu-zise, împrumutate din repertoriul local. În peregrinările lor ei contribuie la popularizarea și răspîndirea acestora.

Cîntărețul profesionist, lăutarul, cîntă din gură și totodată dintr-un instrument muzical oarecare: cobză, țambal, vioară (mai rar din alte instrumente). Cîntărețul de odinioară era de obicei cobzar. În a doua jumătate a veacului trecut, în orașele și tîrgurile de dincoace de munți, chitara italienească a înlăturat cobza din mîna cîntăreților, deveniți « cupletiști ». Mai tîrziu chitara a răzbătut și în lumea satelor. În Oltenia bunăoară o găsim pînă în zilele noastre. Cîntărețul profesionist care cîntă numai din gură, aidoma dizeurilor și dizeuzelor muzicii ușoare, a apărut relativ recent.

În Banat lăutarii au cîntat pînă acum o jumătate de veac și din gură, aidoma confraților lor olteni sau munteni. Ei cîntau cîntece de nuntă și un foarte bogat repertoriu de balade, după cum dovedesc colecțiile de texte epice bănățene publicate în jurul anului 1900. Lăutarii din partea locului au încetat, însă, aproape de la o generație la alta să mai cînte din gură, datorită unor fapte pe care încă nu le cunoaștem îndeajuns. (Poate pe de o parte înrîurirea orchestrelor de lăutari unguri de la orașe, iar pe de altă parte pătrunderea în formațiile lăutărești a instrumentelor de suflat împrumutate fanfarelor). Din această pricină a pierit, de la o zi la alta, un întreg repertoriu lăutăresc vocal, în fruntea căruia se afla cîntecul epic [10]. În Transilvania lăutarii se

[6] Vezi L. B. [Liviu Brumariu] Corul de la Chizătău. *Revista de Folclor*, II, (1957), nr. 3, 112—118.

[7] Sever Șepețian: Corul de la Chizătău, 100 ani 1857—1957. București, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, 1957, 30.

[8] Vezi, Tiberiu Alexandru: Instrumentele muzicale ale poporului romîn. București, ESPLA, 1956, 58, 184—185 și 305.

[9] Vezi, Emilia Comișel: Recitativul epic al baladei. *Muzica*, supliment nr. 6/1954, 3—10.

[10] Tiberiu Alexandru: Muzica populară bănățeană. Notă monografică (cu un Catalog al înregistrărilor din Arhiva de Folklore a Soc. Compozitorilor Romîni). București, Editura « Cercul Bănățenilor » [1942], 14.

https://biblioteca-digitala.ro

folosesc numai de instrumente: ei « zic» dar nu « cîntă »! Nu ştim dacă altădată lăutarii ardeleni cîntau şi din gură. S-ar putea ca şi acolo să se fi petrecut un fenomen analog de părăsire a repertoriului vocal, ca cel observat în Banat.

Acum trei decenii doar o parte restrînsă a folclorului nostru muzical era lăsată — în provinciile de dincoace de munţi — în seama cîntăreţilor profesionişti, a lăutarilor. Cele mai multe creaţii populare vocale le cîntau neprofesioniştii, în feluritele prilejuri de manifestare ale folclorului.

Dezvoltarea industriei discului de gramofon şi a radiodifuziunii a schimbat în bună măsură înfăţişarea lucrurilor. Înregistrările făcute de casele editoare de discuri, la îndemnul stăruitor al Arhivei de Folclor a Societăţii Compozitorilor Romîni şi cu sprijinul acesteia, de la o seamă de taraf uri populare, ca de pildă de la vestitul taraf al lui Ioniţă Bădiţă din Găvana-Argeş ori de la nu mai puţin vestitele tarafuri gorjeneşti din Runc şi Arcani, descoperite de cercetătorii Arhivei, se bucură de o largă difuzare din partea posturilor de radio şi dobîndesc o mare răspîndire. Glasul Ioanei Zlătaru şi al lui Dumitru Bobirci-Cotoi din Runc, al Ioanei Piper din Runc, al lui Ioniţă şi al Matildei Bădiţă din Găvana răsună de-a lungul şi de-a latul ţării. În restaurantele din Piaţa Mare se perindă felurite tarafuri din părţile Piteştiului — între care se evidenţiază cel al lui Ion Matache — iar în cîrciumile din dosul Gării de Nord cîntă tot felul de tarafuri din părţile Gorjului.

Vestitul lăutar bănăţean Luţă Ioviţă, venit în Bucureşti după primul război mondial, este poftit să concerteze la radio şi îndemnat să cînte şi cu glasul, după obiceiul statornicit de cîntăreţii şi cîntăreţele tarafurilor munteneşti şi olteneşti. Fiindcă întîmplător ştia să cînte şi din gură el primeşte şi îndeamnă totodată pe fiul său Ion să devină cîntăreţ. Acesta, înzestrat cu o voce frumoasă, acompaniat de torogoata tatălui său, înregistrează pe discuri un însemnat număr de cîntece bănăţene, care se bucură de o foarte bună primire din partea amatorilor de muzică populară. Se petrece un fenomen deosebit de important: prin înrîurirea înregistrărilor sonore de muzică populară bănăţeană, larg difuzate în Banat, precum şi a emisiunilor radiofonice de muzică lăutărească vocală, încep să apară sporadic în ansamblurile lăutăreşti bănăţene cîntăreţi ba chiar cîntăreţe. Se revine în acest chip, ici şi colo, la cîntarea vocală a profesioniştilor.

Emisiunile de radio formează, popularizează şi consacră o seamă de cîntăreţi populari, ca de pildă, Maria Tănase, Ioana Radu, Rodica Bujor, Alexandru Grozuţă, Ion Luican, ş.a., stîrnind totodată un interes tot mai viu pentru cîntecul popular. Aceştia provin de cele mai multe ori din alte medii decît cel lăutăresc şi sînt soliştii de muzică populară. Ei cîntă doar din gură, fără să se acompanieze cu vreun instrument muzical, după cum procedează în mod obişnuit lăutarii. Repertoriile pe care le cultivă nu sînt însă întotdeauna de cea mai bună calitate, iar forurile conducătoare ale « Societăţii Romîne de Radiodifuziune» nu se preocupă de îndrumarea lor artistică. Valoroase creaţii populare propriu-zise sînt înecate de unii dintre ei într-un amestec eteroclit de « romanţe şi arii naţionale», creaţii semi-culte sau culte, adesea de scăzut nivel artistic, ba uneori de-a dreptul vulgare, ca de pildă:

Cu lăutarii după mine,
Iar mi-e bine, iar mă-mbăt!

ori

S-a dus fata la pădure,
Cucu, cucu!
După fragi şi după mure
Cucu, cucu!
Fragi şi mure n-a găsit,
Cucu, cucu!
Fetii-i arde de iubit...
Cucu, cucu!

Un rol deosebit de important în difuzarea muzicii populare îl împlineşte Maria Tănase. Ea devine una din cele mai apreciate soliste de muzică populară a emisiunilor radiofonice, aduce cîntecul ţărănesc pe estrada teatrelor de revistă şi în incinta restaurantelor din inima Capitalei şi-l popularizează peste hotare. Aşişderea se cuvine subliniat, în chip deosebit, aportul Mariei Lătăreţu, de fel din comuna Bălceşti, raionul Novaci, adusă în Bucureşti în 1937 de către Arhiva de Folclor a Soc. Compozitorilor Romîni, pentru înregistrările sale. Înzestrată cu un excepţional talent, ajutată de o voce caldă şi expresivă, ea popularizează un ales repertoriu popular, de cea mai autentică speţă, a cărui prospeţime şi frumuseţe încîntă şi farmecă.

Dezvoltarea prodigioasă a radiodifuziunii în anii puterii populare, mărirea considerabilă a numărului de staţii emiţătoare şi a reţelei de radioficare, sporirea numărului de ore de emisiune,

https://biblioteca-digitala.ro

intrarea în funcție a unui studio de televiziune și pe deasupra însemnătatea tot mai mare acordată artei populare, a determinat o importantă creștere a numărului de cîntăreți populari, profesioniști și amatori. Orchestrele populare de concert, forme noi de valorificare a cîntecului popular, întemeiate în București și în mai multe orașe din provincie, folosesc, la rîndul lor, soliști și soliste. Necesitatea tot mai mare de a pregăti cadre noi, bine îndrumate, a dus la înființarea unor catedre de cînt popular pe lîngă unele școli speciale. În fine, caracterul larg de masă pe care l-a luat mișcarea artistică de amatori din țara noastră, în ale cărei formații artistice activează sute de mii de oameni ai muncii, are drept urmare sporirea necontenită a numărului cîntăreților populari, odată cu acțiunea susținută de valorificare a folclorului romînesc și al minorităților naționale.

Dezvoltarea considerabilă a activității cîntăreților populari ridică o seamă de probleme care se cer discutate și lămurite.

Mai întîi, ținînd seamă de bogăția și varietatea folclorului patriei noastre, precum și de marea bogăție de talente a poporului nostru, numărul cîntăreților populari, profesioniști și amatori, care trudesc la valorificarea artei noastre populare este încă mult prea mic. Cîntăreți populari talentați sînt pretutindeni, ei trebuiesc însă cunoscuți și atrași în munca artistică organizată. Activiștii culturali trebuie să-i afle și să-i ajute să-și înfrîngă timiditatea care-i împiedică pe cei mai mulți să-și ofere singuri concursul. Cu prilejul concursurilor mișcării artistice de amatori s-a acordat o insuficientă atenție promovării folclorului unor regiuni, manifestată prin numărul neînsemnat de soliști populari antrenați în întreceri.

Repertoriul cîntăreților populari prezintă serioase lipsuri. Foarte mulți cîntăreți, din lipsa unei bune orientări, nesocotesc tezaurul local de cîntece populare. Ei cîntă cu precădere melodii de largă circulație, de cele mai multe ori învățate din emisiunile posturilor noastre de radio. O imagine a sărăciei repertoriului alcătuit în acest fel am avut-o ascultînd imprimările făcute în țară de către echipele radiodifuziunii, cu prilejul concursurilor din anii trecuți. A fost penibil să se constate că cea mai mare parte a cîntăreților care au participat la diferitele faze ale concursurilor au cîntat cam aceleași cîntece auzite la radio, cum ar fi *Cînd eram pe Ialomița, Trandafir de la Moldova, Aseară vîntul bătea, Du-te dor cu dorurile, Fire-ai să fi măi băiete, De la moară pîn-la gară, Uhăi bade, Busuioc floare cătată, Sub streașina casei mele, Vai săracul poenarul* ș. a. Ba unii cîntăreți au căutat să imite pînă și felul de a cînta al unor cîntăreți cu renume. Asemenea tendințe trebuiesc combătute, cu toată hotărîrea, ca unele care limitează și sărăcesc atît repertoriul soliștilor populari cît și stilul de execuție, care trebuie să reflecte marea bogăție a folclorului patriei noastre. Nu trebuie să se înțeleagă de aici că soliștii amatori ar trebui împiedicați să cînte melodii învățate de la radio. Sarcina lor de căpetenie este însă cultivarea folclorului specific al regiunii de baștină.

Particularitățile caracteristice ale diferitelor graiuri muzicale regionale, care afectează atît structura cîntecelor cît și artificiile stilistice ale interpretării acestora, sînt de așa natură încît un cîntăreț oarecare nu poate cînta în optime condiții artistice decît repertoriul regiunii în care a viețuit vreme îndelungată. La microfonul posturilor noastre de radio pot fi auziți o seamă de cîntăreți, valoroși reprezentanți ai folclorului din diferite regiuni ale țării: Maria Lătărețu (folclorul zonei Tg. Jiu), Cornelia Bălu (folclorul zonei Baia de Aramă), Petruța Novac, Lucia Habără și Ileana Constantinescu (folclorul reg. București), Aurelia Fătu-Răduțu, Magdalena Biriescu, Cristina Speriosu și Ion Cristoreanu (folclorul bănățean), Elisabeta Pavel, Ana Balaci, și Sofia Popa (folclorul bihorean), Lili Creangă (folclorul din părțile Aradului), Aurelia Mateiaș și Lucreția Ciobanu (folclorul zonei Sibiu), Maria Peter (folclorul năsăudean), Victoria Baciu, Ana Pop-Corondan și Florentina Vlad (folclorul din centrul Ardealului), Victoria Darvai (folclorul maramureșean), Natalia Șerbănescu și Ștefania Stere-Polovenco (folclorul dobrogean), Ion Crețu (folclorul mo[illegible]enesc), Violeta Romanescu, Rina Tache, Constantin Eftimiu și Dumitru Dona (folclorul orășenesc de mahala din Muntenia) ș. a. Alexandru Grozuță, Felician Fărcașu și Emil Gavriș sînt purtători ai folclorului orășenesc din Banat și Ardeal, iar Dan Moisescu și Ștefan Lăzărescu ai folclorului orășenesc de dincoace de munți.

În ciuda numărului mare de cîntărețe și cîntăreți înșirat mai sus, bogăția și varietatea folclorului nostru este departe de a fi cuprinsă în măsura în care s-ar cuveni. Pe deasupra, repertoriul cîntat de ei este, din nefericire, adeseori uniformizat de orchestra de acompaniament, în mai toate cazurile Orchestra Populară a Radiodifuziunii, ale cărei posibilități se rezumă la felul în care acompaniază lăutarii din orașele Munteniei, Banatului și Transilvaniei. Folclorul strict autentic este, din păcate, folosit în emisiunile noastre radiofonice în mult prea mică măsură.

Încercarea unor cîntăreți de a interpreta creații populare din diferite regiuni ale țării a dus, în toate cazurile care ne sînt cunoscute, la o uniformizare a stilurilor, la pierderea trăsăturilor caracteristice regionale. Ei cîntă asemenea cîntece fie văduvindu-le de stilul lor specific, fie într-o

https://biblioteca-digitala.ro

manieră strict personală. În acest din urmă caz se găseşte Maria Tănase. Ea nu reproduce mecanic cîntece populare de genuri felurite ori din diferite graiuri muzicale ale ţării, ci le împărtăşeşte ascultătorilor într-un stil de interpretare propriu, ce poartă pecetea unei viguroase personalităţi. Dînsa supune melosul popular unei prelucrări creatoare, filtrîndu-l prin propria ei sensibilitate artistică. Maria Tănase nu cîntă bunăoară un cîntec bănăţean aidoma cum se cîntă în Banat şi nici un cîntec bucovinean aşa cum se cîntă acolo, ci în felul ei, în maniera ei caracteristică, pe care o găsim deosebit de interesantă. Fără să fie piese folclorice strict autentice, multe dintre cîntecele ei sînt valoroase realizări artistice. Într-un anumit fel, Mia Barbu se găseşte într-o situaţie analoagă.

În privinţa valorificării folclorului s-a putut observa o serioasă lipsă de discernămînt manifestată de soliştii.Anume, pornind de la ideia greşită că orice creaţie care circulă pe cale orală este din principiu valoroasă, unii cîntăreţi interpretează piese neartistice. Se nesocoteşte în acest fel faptul că folclorul este înainte de toate creaţie artistică. Nu trebuie să se uite că melodiile populare circulă în numeroase variante, dintre care unele sînt mai realizate, altele mai puţin realizate din punct de vedere artistic. De asemenea, nu trebuie să se scape din vedere că de-a valma cu creaţiile propriu-zis populare circulă tot soiul de creaţii pseudo-populare, neartistice, vulgare, venite din medii declasate, ori de pe o poziţie duşmănoasă intereselor poporului muncitor. Asemenea plăsmuiri pseudo-folclorice pot dobîndi uneori, în anumite cercuri petrecăreţe, o largă circulaţie, în paguba bunului gust, ca de pildă:

Costică, Costică,
Scumpul meu amant,
Pentru tine, dragă,
Eu m-am ofticat...

ori

Costică, Costică,
Fă lampa mai mică,
Costică, Costică,
Ca să ne iubim...

sau

Ecaterino, vedea-te-aş moartă,
Cu dric la poartă şi cai mascaţi...

ori

Spune, mîndro, spune tu, spune tu
Cu cine-ai făcut pruncu?
Aolea ce ploaie vine de la Cluj!
.....
L-am făcut cu o cătană
C-am gîndit că-mi fac pomană;
.....
L-am făcut cu-n ofiţer
Şi-a ieşit copilul chel;
.....
L-am făcut cu un contabil
C-am crezut că e valabil! etc. etc.

Nu tot ce circulă pe cale orală poate fi socotit folclor şi nu orice piesă care are succes în faţa unui anumit public este implicit valoroasă. De aceea faţă de creaţia orală trebuie să adoptăm o atitudine critică, în stare să ducă la promovarea celor mai autentice şi valoroase creaţii.

O mare parte a cîntecelor noastre populare nu circulă întotdeauna cu acelaşi text poetic. Pe o melodie oarecare se pot cînta versuri diferite. De asemenea, un text oarecare poate să circule pe melodii diferite. Această lipsă aparentă a unei legături între text şi muzică este caracteristică folclorului romînesc. Procesul potrivirii unui anumit text la o anume melodie se petrece de obicei în momentul execuţiei. Cunoscînd acest lucru se va înţelege grija pe care cîntăreţul popular trebuie s-o aibă pentru a găsi un text poetic potrivit pentru melodia pe care doreşte s-o cînte, ori, dimpotrivă, o melodie adecvată unui text poetic oarecare. Între cele două elemente, muzică pe de o parte şi poezie pe de altă parte, trebuie să se stabilească o înrudire de conţinut. Nu credem totuşi că este indicat să se folosească melodii foarte cunoscute cu un anume text, pentru

https://biblioteca-digitala.ro

a se cînta pe ele alte texte, după cum credem că nu e bine să se cînte pe diferite melodii un text foarte răspîndit pe o melodie oarecare.

Din repertoriile cîntăreților noștri populari, profesioniști și amatori, lipsesc aproape cu totul cîntecele care oglindesc trecutul de luptă al poporului. Cîntecele haiducești și baladele, în care poporul își glorifică eroii, sînt pe nedrept trecute cu vederea. Este adevărat că textele lor poetice sînt adesea foarte lungi. Aceasta nu trebuie să fie însă o piedică în calea valorificării lor. Fragmente mari de text pot fi înlocuite prin rezumate recitate de un crainic pe fondul unui interludiu instrumental, ori balade întregi pot fi prelucrate în forme prescurtate. Citățm în acest sens o reușită variantă a baladei lui Pintea Viteazul, prelucrată cu măiestrie de către Victoria Darvai. Cîntăreața noastră a folosit cîteva creații populare maramureșene din care a plămădit, pe cale orală, această interesantă și impresionantă baladă, cunoscută publicului din emisiunile de radio. Durata ei abia depășește cinci minute.

În repertoriile unor soliști sînt valorificate prea puțin cîntecele noi care reflectă înfăptuirile de azi ale poporului, constructor al unei vieți mai bune.

Cunoașterea și promovarea acestor creații noi trebuie să fie o sarcină de frunte a cîntăreților noștri populari, profesioniști și amatori.[11].

Tendința unor cîntăreți de a interpreta doar doine și cîntece cu ritm și mișcare liberă trebuie combătută, din cauza caracterului unilateral al unui asemenea repertoriu. Dar cu aceeași tărie trebuie combătută și credința că «doinele» sînt depresive, demobilizatoare și deci nu au ce căuta în programele cîntăreților populari. Din nefericire, această părere este foarte răspîndită și din cauza ei multe cîntece valoroase sînt nesocotite. Combătînd o asemenea atitudine nesănătoasă față de cîntecul popular, B. Asafiev a precizat că în melodiile lente răsună cu o modestie măreață întreaga profunzime a tot ce a fost trăit și gîndit de popor. Experiența a dovedit că poporul nu socotește «demobilizatoare» asemenea melodii. Pe melodii de doină propriu-zisă se cîntă nu numai texte de jale ci și de revoltă, de luptă, poezii de dragoste sau, uneori, chiar creații poetice noi. Lăutăreasa Eugenia Bîrsan, din Cărbunești raionul Gilort, regiunea Craiova, de la care s-a cules în 1940 *Sîrba concentraților:*

Frunzulță de negară,
Plinge Gorjul, se omoară,
Că-s voinicii-n concentrare
Și este război în toamnă!
Pleacă corpul șapte-armată,
Pleacă Oltenia toată;
Pleacă regimentul doi,
S-a dus floarea de la noi... [12]

ne-a cîntat în 1949, pe melodie de «cîntec lung», cum se numește în partea locului doina propriu-zisă, între altele, următoarele versuri:

Foaie verde ca năutul,
A-nflorit dealul și cîmpul,
Cînd țăranii au pornit,
Cu-îndrumare de partid
Munca cea în colectiv... [13]

---

[11] Vezi, Sabin Drăgoi: Noua creație populară. *Muzica*, I (1951), nr. 2 (ianuarie-martie), 15—19 [8 melodii]; C. Bărbulescu: Creația nouă de cîntece populare. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, I (1952), nr. 1—4, 193—220 (și extras); Valentin Damian: creația populară oglindă vie a luptei poporului nostru pentru o viață mai bună. *Muzica*, IV (1954), nr. 10 (octombrie), 3—9 [14 melodii]; Gheorghe Ciobanu: Cîntecul nou în creația populară. *Muzica*, VI (1956), nr. 4—5 (aprilie-mai), 30—42 [39 melodii].

[12] *Sîrba concentraților*, Disc 1348 II (Electrecord 1372), culeg.: Tiberiu Alexandru, 16. 7. 1940

[13] *Am pornit mărețul plan*, Disc 1743 I, culeg.: Tiberiu Alexandru, 15. 6. 1949 și Fgr. 10529 c, culeg.: Liviu Florea și Zeli Suliteanu, 16. 7. 1949.

https://biblioteca-digitala.ro

Interpretarea cîntecelor populare trebuie să fie expresivă, iar dicţiunea limpede. Socotim plină de învăţăminte părerea populară că un cîntăreţ ale cărui vorbe nu se înţeleg este un cîntăreţ prost, indiferent de calităţile glasului său.

Artificiile împrumutate cîntecului cult s-au dovedit cu totul necorespunzătoare intonaţiilor melosului popular. Nici stilul de bel-canto italienesc şi nici atmosfera liedului german nu-i sînt potrivite. Din cauza unei şcoli de canto, oarecum unilaterală, fără un îndreptar de interpretare a cîntecului popular, mulţi dintre cîntăreţii noştri cu şcoală — îndeosebi cîntăreţele — cîntă cîntecele populare într-o manieră potrivnică conţinutului lor. Felul în care interpreta cîntecele populare regretatul nostru cîntăreţ de operă G. Folescu, de la care D. G. Kiriac a cules un valoros mănunchi de creaţii populare, ori felul în care cîntă cîntece populare Mircea Buciu, prim solist al Teatrului de operă şi balet din Bucureşti, dovedeşte că între şcoala superioară de muzică şi folclor nu sînt piedici de netrecut. Aurelia Fătu-Răduţu, absolventă de conservator, este totodată o autentică interpretă a graiului muzical bănăţean!

Resursele unei bune interpretări a cîntecelor populare trebuiesc căutate la cîntăreţii populari autentici, păstrători şi creatori totodată, cu atît mai mult cu cît interpretarea diferă de la un grai muzical la altul.

Lipsa unei orientări şi teama de-a aluneca pe panta unei « poziţii etnografice » i-a făcut pe unii îndrumători ai mişcării artistice de amatori să neglijeze valorificarea felului specific în care se execută în unele regiuni ale ţării cîntecele populare. Este vorba de o emisiune vocală populară particulară. Ei au căzut în greşeala de a decreta « neartistică » o astfel de interpretare. Corul sovietic al lui Piatniţki ori corul din Voronej, care cultivă odată cu cîntecele caracteristice regiunii şi felul propriu al localnicilor de a le intona, ar fi trebuit să le fie călăuză şi să-i ferească de greşeli.

Încercările lăudabile ale unor cîntăreţi populari amatori de a cînta pe două sau pe mai multe voci ori cu acompaniament instrumental nu au fost soluţionate în mod satisfăcător. Cîntarea pe două voci în terţe, cum au procedat surorile Avram sau mai recent surorile Olteanu din Sibiu, nu este cea mai potrivită formă de polifonie pentru specificul cîntecului nostru popular. Ceva mai izbutită este acompanierea cîntăreţilor de către lăutari. Un asemenea acompaniament este posibil însă numai pentru anume cîntece, al căror stil îngăduie însoţirea lor de taraf. Semnalăm, totodată, unele încercări remarcabile în privinţa acompaniamentului: întovărăşirea glasului de către formaţii de fluiere sau de alte instrumente populare specifice. Aşa au procedat solistele amatoare Paraschiva Vlad din Sugag şi Maria Prodan din Poiana, ori cîntăreţul semiprofesionist Felician Fărcaşu, cîntînd în repetate rînduri acompaniaţi de minunata formaţie de fluiere a ciobanilor din Jina-Hunedoara.

Pentru a cînta pe două sau pe mai multe voci ori cu acompaniament instrumental este neapărată nevoie ca solistul amator să fie obişnuit să cînte în acest chip. Sînt deci necesare multe repetiţii, altminteri improvizaţii de ultimă oră încurcă pe cel mai strălucit cîntăreţ. Trebuie perseverat, fără răgaz, în vederea ridicării nivelului artistic al acompaniamentului. Dar, pînă una-alta, este bine să se ştie că decît să ascultăm un solist rău acompaniat este preferabil să-l auzim « de unul singur », aşa cum se obişnuieşte de cele mai multe ori în lumea cîntecului nostru popular. Cîntecul omofon, pe o singură voce, poate fi într-o execuţie măiastră, ridicat la cele mai înalte culmi ale artei.

Şi acompanierea cîntăreţilor profesionişti lasă adesea de dorit. În afară de cele relatate mai înainte privitor la uniformizarea diferitelor particularităţi regionale printr-un acompaniament şablonard, trebuie spus că atunci cînd e vorba să acompanieze vreun cîntăreţ, orchestrele populare de concert şi dirijorii renunţă la toate cuceririle lor artistice şi improvizează la iuţeală şi de mîntuială o « ţiitură », care nu se deosebeşte prea mult de cele cîntate « la local ». Se uită pare-se că e vorba de un program artistic, destinat să fie executat într-o sală de concert, în faţa unui public care are alte cerinţe decît clientela restaurantelor. Şi nu de puţine ori orchestra populară « Barbu Lăutaru » a Filarmonicii de Stat « George Enescu », prima noastră orchestră populară de concert, a servit auditoriului, de pe înălţimea scenei Ateneului romîn, o « muzică de grătar special ». Unii dintre cîntăreţii populari uită şi ei însemnătatea unei asemenea manifestări artistice şi înaltul rol educativ pe care trebuie să-l aibă repertoriul de cîntece pe care-l însufleţesc. Făcînd gustul unui anumit public, ei fac abuz de interjecţii şi strigături şi se dedau la tot felul de giumbuşlucuri, sub demnitatea unui artist adevărat. Ei manifestă totodată o predilecţie deosebită pentru piese vulgare, pseudo-folclorice, plăsmuite uneori chiar de unii dintre dînşii, fără nici o legătură cu adevăratul folclor. Ni se strînge inima cînd constatăm că la asemenea procedee se coboară uneori cîntăreţi cu renume, ca Emil Gavriş, Ion Luican, Felician Fărcaşu ori chiar Ion Cristoreanu, pe care-l apreciem în mod deosebit atît pentru glasul său frumos cît mai ales pentru stilul autentic de interpretare a unor alese creaţii populare bănăţene. Faima

https://biblioteca-digitala.ro

de care aceştia se bucură stîrneşte spiritul de imitaţie al unor cîntăreţi tineri, între care îl pomenim pe Aurel Ioniţă, în paguba stilului sobru pe care-l pretinde interpretarea creaţiilor artistice ale poporului nostru muncitor.

Analizînd aceste lipsuri se poate constata că ele se datoresc unei insuficiente munci de îndrumare. O îndrumare concretă şi eficace a cîntăreţilor populari nu se poate face decît pe temeiul unei profunde cunoaşteri a folclorului patriei şi o dată cu o acţiune susţinută de valorificare a acestuia. Instituţiile de cultură şi de artă, folcloriştii şi etnografii, oamenii de ştiinţă şi oamenii de artă, laolaltă cu forurile cărora Partidul şi Guvernul le-a încredinţat sarcina organizării şi îndrumării mişcării artistice de amatori şi profesionale, trebuie să se simtă datori să contribuie din ce în ce mai mult la acţiunea patriotică de permanentă ridicare a nivelului cultural al maselor largi populare din patria noastră.

НАРОДНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛИ

На нынешней стадии своего развития румынский фольклор — художественное творчество широких народных масс входит в сферу общественных явлений. Общественная жизнь во всех ее многообразных проявлениях на каждом шагу органически переплетается с музыкой, танцем, народной поэзией. Отсюда большое богатство жанров и стилей, различающихся между собой по районам страны.

Румынский музыкальный фольклор состоит, главным образом, в песенном творчестве. Многочисленные инструментальные пьесы — это не что иное как песенные мелодии, исполняемые на различных инструментах. Правда, в пастушеском мире зародился самостоятельный инструментальный репертуар, определяемый иногда спецификой используемых инструментов (бучум и тилинка, например, могут передавать только ряд обертонов основного звука). Для сопровождения пляски получил также развитие в основном инструментальный музыкальный репертуар.

Определенные произведения народного песенного творчества, особенно обрядовые песни поются группой. Тут можно заметить кое-какие зачатки многоголосия. Дублирование голоса каким нибудь музыкальным инструментом дает случайную гармонию.

Профессиональные исполнители-лэутары всегда поют под инструментальное сопровождение. В некоторых районах страны определенные жанры принадлежат к профессиональному песенному репертуару. В Олтении, Мунтении и Молдове свадебные песни поются лэутарями, в то время как в Трансильвании их поют все присутствующие. Баллады также принадлежат к репертуару лэутаров. На вечеринках они поют дойны и песни, заимствованные из местного репертуара, а в Олтении на хороводах знаменитые песенницы местных тарафов (мелких оркестров народных инструментов) поют плясовые песни нового стиля.

Радиопередачи формируют, популяризируют и знакомят общественность с народными певцами — другого рода исполнителями народной музыки, чем лэутары. Они происходят обычно из нелэутарской среды и поют, не аккомпанируя себе на каком-либо инструменте, как это делают лэутары.

Бурное развитие радиовещания при режиме народной демократии, значительное умножение радиопередаточных станций и расширение радиофикационной сети, телевидение, массивное производство грампластинок — все это, вместе с повышенным вниманием к народному художественному творчеству, повело к значительному росту числа профессиональных и самодеятельных народных исполнителей. Этому также способствует массовый характер художественной самодеятельности, в которой участвуют сотни тысяч трудящихся.

Большое развитие деятельности народных певцов выдвигает ряд проблем, которые требуют обсуждения и выяснения.

Во-первых, если учесть богатство и разнообразие румынского фольклора и большую одаренность народа, то число народных певцов, привлеченных к организованной художественной деятельности, нужно считать недостаточным.

Многочисленные народные исполнители поют главным образом популярные мелодии, усвоенные по радиопередачам. Они неглижируют самобытным фольклором своих родных мест, который они должны были бы культивировать в первую очередь.

Многообразие местных музыкальных диалектов не позволяет любому певцу передавать с полным художественным мастерством другие песни, чем песни той области, где он жил долгое время. Попытки некоторых из них исполнять народные произведения других районов ведут к униформизации стилей, к утере их самобытности.

https://biblioteca-digitala.ro

Исходя из ошибочного представления, что фольклором является в принципе все то, что бытует в устной передаче, некоторые народные певцы увлекаются нехудожественными, вульгарными, псевдонародными опусами. По отношению к устному творчеству нужен критический подход, который поможет развитию только самых высокохудожественных и подлинно народных произведений.

В репертуаре народных исполнителей почти совершенно нет эпических песен, повествующих о героическом прошлом народа. Нет также и новых произведений, отражающих его нынешние достижения.

Нужно бороться с тенденцией многих певцов к исполнению только мелодий со свободной ритмикой и архитектоникой. Но в то же время нужно бороться и с представлением, что « дойны » порождают депрессию, демобилизуют и поэтому не должны больше фигурировать в программах народных исполнителей. Опыт показал, что народ отнюдь не считает такие песни « демобилизующими ». На напевы дойны поются не только песни народной печали, но и песни социального протеста и борьбы, лирические любовные песни или даже новые поэтические тексты.

Приемы, заимствованные у профессиональной песни, не соответствуют интонациям народного мелоса. К нему не подходят ни стиль итальянского бельканто, ни атмосфера немецкой песни. Ресурсы мастерского исполнения народных песен нужно искать у подлинных народных певцов — творцов и хранителей народной мелодики тем более, что исполнение зачастую различается в зависимости от отличий местных музыкальных диалектов.

Совершенно ошибочно мнение тех, кто объявляет « художественно неполноценным » определенный специфический стиль народного пения.

Не получили удовлетворительного разрешения похвальные попытки некоторых самодеятельных народных исполнителей перейти к двух- или многоголосию или петь под инструментальное сопровождение. Пение в терцию не подходит к специфике румынской народной песни. Инструментальное же сопровождение рекомендуется только в тех случаях когда стиль мелодии это позволяет. Интересны попытки к сопровождению голоса группой флуеров или других специфических народных инструментов.

Зачастую и инструментальное сопровождение профессионального пения заставляет желать лучшего. В передачах румынского радио, например, можно услышать многочисленных хороших исполнителей фольклора из различных районов страны. К сожалению, сопровождающий их оркестр народных инструментов Румынского радиовещания унифицирует столь разнообразные областные стили своим трафаретным аккомпанементом. Концертные народные ансамбли и их руководители оставляют в стороне все свои художественные достижения, когда им приходится аккомпанировать певцу, и импровизируют на месте низкопробный аккомпанемент.

При анализе этих недочетов становится ясным, что они объясняются неудовлетворительностью руководящей работы. Художественные деятели и учреждения должны осознать, что их долг — всемерно содействовать патриотическим мероприятиям по повышению культурного уровня масс.

FOLK SINGERS, THEIR STYLE AND REPERTORY

In its present stage of evolution, Roumanian folklore — the artistic creation of the large popular masses — is a problem of social concern. Social life, with all its manifold manifestations is, at every step, organically interwoven with music, dance and folk poetry. Hence a great wealth of genres and styles, varying from one region of the country to another.

Roumanian musical folklore is chiefly vocal. A large number of pieces of instrumental music are merely vocal tunes executed on various instruments. Among shepherds however a purely instrumental repertory has appeared, at times determined by the specific character of the employed instruments [The b u c i u m (alpenhorn), and the t i l i n c a (rustic pipe), for instance, can only render a series of harmonics of the fundamental sound]. With respect to dances, the musical repertoire developed is likewise mainly instrumental.

A certain number of vocal, especially ritual and ceremonial, folk creations are sung in chorus. Traces of rudimentary polyphonic elements may be discerned in these compositions. The doubling of the voice with a musical instrument generates an incidental harmony.

Trained singers — professional fiddlers — always sing with instrumental accompaniment. In certain regions of Roumania, some genres of folk-songs belong to the professional vocal reper-

https://biblioteca-digitala.ro

toire. In Oltenia, Wallachia and Moldavia, the wedding ritual vocal songs are performed by fiddlers, whilst in Transylvania, these are sung by the guests. The folk ballads are likewise included in the fiddlers' repertoire. These folk singers perform, at parties, doinas and songs proper pertaining to the local repertory, whilst in Oltenia, during the dance, the famous girl-singers of the local bands sing new style vocal dance chants.

In the Banat, until half a century ago, songs were sung also by fiddlers. They have however ceased to do so almost from one generation to another for reasons that have not yet been scientifically determined. During the last twenty five years, following the influence exerted by gramophone records and broadcasting, the trained singers of this part of the country have, here and there, taken up singing again. The fiddlers of Transylvania perform only instrumental music. It is not known if in former times the songs were also sung or only played.

The broadcasting programmes form, popularize and consecrate numerous folk singers, a kind of folk music soloists, their style varying from that of the fiddlers. In most cases they emerge from an environment entirely different from that of the fiddlers and they only sing their songs without accompanying themselves with any musical instrument as genuine fiddlers do.

The prodigious developement of broadcasting in the regime of popular democracy, the considerable increase of the number of radio stations and the expansion of the national network, the newly introduced T.V. studio, the mounting production of the gramophone record industry and, last but not least, the ever-growing attention granted to folk art, has greatly increased the numer of folk singers, both trained or amateur. Finally the artistic amateur movement which has assumed an extensive mass character — their ensembles including several hundred-thousands of workers — has also given cause to an ever increasing rise in the number of folk singers.

The considerable development of the activity of these folk soloists raises a number of problems which call for a wide discussion and clear solution.

Firstly, considering the wealth and variety of Roumanian folklore, as well as the abundance of gifted elements, the number of folk singers engaged in organised artistic work is far too small.

Many folk singers sing with predilection popular tunes, mostly learned from broadcasting programmes. They frequently ignore the specific folklore of the native regions, which they should have cultivated in the first place.

The particulars of the various regional musical dialects are such that a singer is unable to sing, in perfect artistic conditions, other folksongs then those belonging to the region he has lived in for a longer period. The attempt of some singers to interpret folk creations from various regions of Roumania leads to a uniformity of style and the loss of the regional characteristic features.

Proceeding from the misconception that any creation with a wide-spread oral circulation is necessarly folklore, some folk singers perform unartistic, vulgar, pseudo-folk songs. A more critical attitude should be adopted towards oral creation so that only authentic and valuable creations be promoted.

The repertoire of folk soloists often fails to contain epic songs, which frequently tell of the people's past struggles. New creations, reflecting the recent realisations of the people, are also missing.

The tendency of some singers to interpret only tunes with free rhythms and free movements must be combated, because of the unilateral character of such a repertory. The belief that doinas are depressive and discouraging and therefore must not figure in folk soloists' programmes should likewise be strongly censured. Experience has proved that the people do not consider these tunes « depressive ». The tunes of doinas proper are not only adapted to sad texts but not rarely express feelings of revolt and love, and at times even serve as musical framework for new poetical creations.

Artifices borrowed from literate songs do not fit the intonations of folk melos. Neither is the Italian bel canto style, nor the German lied-atmosphere indicated. A correct interpretation of folk songs can chiefly be found at authentic folk singers, creators and bearers, all the more as the interpretation often varies from one musical dialect to another.

The assertion that certain particular folk vocal emissions are « unartistic » is entirely fallacious.

The noteworthy attempt of some amateur folk singers to perform songs with two or several voice parts and instrumental accompaniment has not so far proved successful. Singing in third is not appropriate to the specific character of the Roumanian folk song. The accompaniment of the singers by fiddlers is advisable only if the style of the tune permits it. The endeavour to

https://biblioteca-digitala.ro

have human voices accompanied by shepherds' pipe ensembles or other specific musical folk instruments is most interesting.

The accompaniment of professional trained singers is often also defective. Many gifted representatives of the folklore of various regions of Roumania may be heard over the Roumanian Broadcasting programmes. Unfortunately, the folk orchestra of the Radiodifuziunea Română, accompanies them in an invariable standard manner which conveys a uniform character to the various regional styles. The concert folk orchestras, as well as their conductors, when they have to accompany a folk singer forsake all their artistic accomplishments and hastly improvise a patched up accompaniment.

On examining these deficiencies more closely they are founded to be due to insufficient guidance. The state institutions as well as the people engaged in cultural and artistic work must be conscious of the increasing duty to help in the patriotic action steadily raising the cultural level of the masses.

https://biblioteca-digitala.ro

FOLCLORUL MUZICAL ÎN EMISIUNILE POSTURILOR NOASTRE DE RADIO

ADRIAN VICOL

Prin înființarea Institutului de folclor în anii regimului democrat popular, activitatea științifică a specialiștilor folcloriști — culegerea, cercetarea și studierea folclorului nostru — a fost strîns legată de o activitate practică menită să contribuie la rezolvarea unor sarcini concrete ce s-au ivit în procesul marilor transformări revoluționare pe tărîmul cultural din țara noastră. Contribuțiile Institutului la organizarea și îndrumarea diferitelor concursuri artistice ale căminelor culturale sau formații artistice sindicale, ce cuprindeau zeci de mii de oameni, organizarea și îndrumarea primei orchestre populare experimentale — orchestra « Barbu Lăutaru » — precum și colaborarea la rezolvarea celor mai variate probleme culturale au adus întotdeauna activității teoretice foloase însemnate. Ele au constituit atît verificarea practică a diferitelor concluzii și teze teoretice, cît și indicații prețioase asupra problemelor reale ce trebuiau să fie rezolvate pe plan teoretic de către specialiști.

În timpul din urmă cercetările de teren întreprinse de folcloriști relevă ivirea unei probleme complexe, a cărei elucidare teoretică devine actuală: *problema muzicii populare difuzată de posturile noastre de radio.*

Apariția unei astfel de probleme pe agenda folcloristicii noastre nu poate fi considerată ca întîmplătoare. O serie de factori, obiectivi și subiectivi, a dus la ivirea ei și de felul în care ea va fi rezolvată pe plan teoretic depinde în bună parte posibilitatea elaborării unor măsuri practice juste, care să corespundă cerințelor vieții culturale și să înlăture astfel neajunsurile pricinuite de cunoașterea insuficientă sau înțelegerea greșită a realității.

În viața culturală a celor mai largi mase populare de la orașe și sate, atît în regiunile centrale ale țării cît și în cele periferice, s-au produs schimbări importante în ultimii ani.

Instaurarea puterii populare și traducerea în viață de către masele largi, sub conducerea partidului clasei muncitoare, a obiectivelor construcției socialismului, au determinat transformări adînci în structura societății noastre, pe plan politic, economic și social.

În acest proces complex care determină și variate aspecte de diferențiere în structura socială — fie prin dezvoltarea industriei, fie prin transformarea socialistă a agriculturii — conștiința maselor este la rîndul ei în continuă prefacere și aceasta se reflectă în mod corespunzător și în folclor. Astfel, dezvoltarea unei puternice industrii socialiste pe întreg teritoriul țării a avut ca urmare și o creștere a numărului muncitorilor, în parte provenită din sînul populației sătești. Acești muncitori-țărani — în noua lor poziție economică și socială și sub influența clasei muncitoare, precum și a formelor noi de activitate politică, culturală și obștească — își făuresc treptat-treptat o nouă mentalitate, o nouă concepție despre lume și societate și aceasta se reflectă și în formele lor de manifestări culturale în gusturile, aspirațiile și preferințele lor artistice, deci și în manifestările lor folclorice de care sînt încă puternic legați prin tradiție.

În afară de aceasta, transformarea socialistă a agriculturii implică de asemenea prefaceri profunde și la sate. Aceste prefaceri influențează mentalitatea clasei țărănești diferențiate, determinînd o evoluție complexă și inegală a acesteia în diferitele pături țărănești, evoluție care se reflectă și în folclor.

În același timp revoluția culturală se traduce în fapt prin acțiuni largi de culturalizare a maselor: școli de tot felul și de toate gradele, care cuprind alături de populația de vîrstă școlară,

https://biblioteca-digitala.ro

şi un mare număr de oameni ai muncii de la oraşe şi sate ce au depăşit de mult această vîrstă; înfiinţarea de unităţi culturale de stat în toate centrele mai importante din ţară, ca de pildă orchestre populare şi simfonice, operete, opere, teatre, cinematografe, etc., răspîndirea foarte mare a cărţii prin biblioteci publice, sindicale şi săteşti; antrenarea a sute de mii de oameni la o activitate artistică directă prin căminele culturale săteşti sau formaţii artistice ale sindicatelor; extinderea continuă a reţelelor de radioficare, ca o urmare imediată a intensei electrificări a ţării. Iată numai cîteva aspecte din culturalizarea substanţială a celor mai largi mase populare din ţara noastră. Totodată nivelul material mereu crescînd al maselor asigură posibilitatea achiziţionării unor cantităţi însemnate de bunuri culturale, mai ales la sate, ca: patefoane, aparate de radio, cărţi, reviste, etc.

În faţa acestui tablou al prefacerilor sociale şi culturale, folcloristul nu poate să nu-şi pună întrebarea cu seriozitate: ce se va întîmpla cu folclorul?

Problema fiind vastă, necesită o cercetare multilaterală şi amănunţită, din care nu poate fi omisă nici experienţa trecută a folclorului din diferite ţări, determinată de condiţii istorice concrete de dezvoltare economico-socialo-culturală. Abordarea ei, în cadrul articolului de faţă nu este posibilă, ea meritînd un studiu aparte. Să ne oprim însă asupra realităţii concrete din ţara noastră şi să vedem dacă dezvoltarea social-culturală din anii regimului de democraţie populară a dus la manifestările unor simptome de dispariţie ale folclorului sau dacă, dimpotrivă, aceste prefaceri importante au determinat schimbări caracteristice de alt tip în creaţia populară.

Într-adevăr, s-ar putea crede că răspîndirea intensă mai ales în mediul rural a patefonului sau a radio-ului, de pildă, ar putea determina pe creatorii de odinioară a bunurilor artistice populare să se transforme în *simpli consumatori*, avînd posibilitatea să obţină aceste bunuri doar printr-o manipulare a unor aparate muzicale. Pe de altă parte crearea unor mijloace de comunicaţie moderne, ca o parte integrantă a industrializării socialiste, înlesneşte circulaţia populaţiei, satul iese din izolarea sa de odinioară, se statornicesc legături economice mai strînse între oraş şi sat şi cu aceasta se contribuie şi mai mult la posibilitatea unor prefaceri adînci în mentalitatea conservatoare din trecut a sătenilor; gusturile se schimbă şi iată deci posibilitatea unor prefaceri şi în formele de cultură tradiţională.

Din contactul cercetătorilor cu terenul, în cadrul culegerilor efectuate la faţa locului sau în cadrul acţiunilor de îndrumare a activităţii artistice de amatori de la sate şi oraşe, s-au putut observa o seamă de aspecte noi în viaţa folclorică din diferitele regiuni ale ţării. Unele din aceste aspecte noi au constituit obiectul cîtorva studii speciale de folclor, studii ce au fost publicate în ultimii ani în diverse reviste de specialitate sau comunicate cu prilejul diferitelor conferinţe sau manifestări ştiinţifice ale folcloristicii noastre [1]. Altele au fost doar consemnate în studii, articole sau comunicări ce tratau teme deosebite.

Aşadar, este incontestabil că în ultimii ani s-au produs schimbări însemnate în dezvoltarea folclorului nostru.

Aşa cum reiese din diferitele şi repetatele observaţii ale specialiştilor, aceste schimbări privesc mai ales stilul de interpretare şi preferinţa pentru un anumit gen sau stil regional (ca de ex. stilul oltenesc, muntenesc sau ardelenesc), schimbări care în cazuri mai rare, printr-o evoluţie complexă şi multilaterală au dus chiar şi la creaţii noi. Faptul că într-o regiune folclorică cu o puternică tradiţie conservatoare în trecut — datorită unor condiţii istorice concrete — sînt preluate cîntece din alte regiuni folclorice şi adaptate stilului regional propriu, ca de pildă în Hunedoara sau în Maramureş; că într-o altă regiune una din generaţii preferă un anumit gen sau un anumit repertoriu pe care uneori îl transformă prin schimbările aduse în structură şi în interpretare, dîndu-i un nou sens, arată nu numai că nu se poate vorbi despre o presupusă tendinţă de dispariţie a folclorului la ora actuală, ci dimpotrivă un interes foarte puternic al maselor populare faţă de folclor, care se manifestă în primul rînd prin nevoia de a-şi reîmprospăta mereu fondul de cîntece populare pe care-l posedă.

Dat fiind că astăzi emisiunile de radio au devenit izvorul cel mai comod şi mai la îndemînă al maselor largi pentru a-şi reîmprospăta acest repertoriu, se înţelege că devine pe deplin explicabil de ce în cercetările sale folcloristul trebuie să constate în mod frecvent că o bună parte a elementelor noi din folclorul unei regiuni sau al unei anumite generaţii îşi are rădăcina în difuzorul apara-

[1] Vezi Corneliu Bărbulescu: Creaţia nouă de cîntece populare. *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, Bucureşti, I (1952); Z. Suliţeanu: Cîntecul popular din Ieud. *Muzica*, Bucureşti 1952, 7—8; Ovidiu Bîrlea: Aspecte contemporane în basme — comunicare la sesiunea Institutului de folclor cu prilejul aniversării a cinci ani de la înfiinţare. Bucureşti, 1954.

https://biblioteca-digitala.ro

tului de radio. În acelaşi timp însă o astfel de constatare ridică problema tendinţei de uniformizare a repertoriului, în ciuda uriaşei bogăţii şi varietăţi ale folclorului nostru muzical. Se impune deci o atentă analiză a muncii radiodifuziunii în acest domeniu.

I

Pentru a putea cuprinde cît mai complet problemele pe care le ridică munca radiodifuziunii noastre în domeniul muzicii populare romîneşti — în măsura în care acest lucru este posibil în cadrul unui articol de revistă — am cercetat activitatea redacţiei de muzică populară a radiodifuziunii, am stat de vorbă cu diferiţii săi colaboratori de frunte care contribuie la realizarea emisiunilor de muzică populară la posturile noastre. Datorită solicitudinii cu care am fost primit, a informaţiilor destul de ample care ne-au fost puse la îndemînă cu amabilitate, graţie discuţiilor interesante şi variate pe care le-am avut cu unii colaboratori, vrem să sperăm că am putut obţine o imagine destul de fidelă a acestei activităţi şi că sîntem în posesia unui material care să poată constitui premizele unei analize principiale ale acestei munci, ducîndu-ne în ultimă instanţă la posibilitatea formulării unor concluzii de ordin practic.

Prima şi cea mai importantă constatare pe care sîntem datori s-o relevăm este grija şi importanţa ce se acordă muzicii populare romîneşti de către lucrătorii radiodifuziunii noastre. Există o permanentă şi o serioasă preocupare pentru asigurarea unor emisiuni de muzică populară de înaltă calitate şi într-o cantitate foarte mare. Este de altfel suficientă o simplă cercetare a «Programului de radio» pentru a ne da seama ce loc important ocupă muzica populară romînească la posturile noastre de emisie, atît ca număr de minute, cît şi ca varietate a rubricilor tematice.

În decursul unei singure săptămîni muzica populară romînească ocupă din programul ambelor posturi impresionanta durată de 2 190 de minute, adică peste 36 de ore, variind zilnic aproximativ între 240—320 de minute (deci de la 4—5½ ore) cu excepţia zilei de duminică în care se atinge durata record de 390 de minute (6½ ore).

Din discuţiile avute cu locţiitorul directorului muzical al radiodifuziunii, a reieşit că în emisiunile de muzică populară se urmăresc obiective majore ca de exemplu «contribuţia la educarea culturală şi politică a maselor populare, realizarea unor programe distractive pentru destinderea oamenilor muncii, popularizarea preţiosului tezaur muzical naţional într-o formă artistică cît mai ridicată prin interpreţii cei mai valoroşi». Aceste obiective explică străduinţa redacţiei de muzică populară de a valorifica într-o măsură egală folclorul tuturor regiunilor ţării noastre — ştiut fiind faptul că una din bogăţiile de seamă ale folclorului nostru muzical rezidă în varietatea sa regională. Aceleaşi obiective reclamă o continuă lărgire a repertoriului prin includerea în programele difuzate a cît mai multe formaţii de muzică populară, variate şi ele ca specific, ca componenţă instrumentală şi stil regional, precum şi depistarea şi programarea la microfoanele romîneşti a celor mai talentate elemente profesioniste sau amatoare de solişti vocali sau instrumentişti.

Spaţiul mare acordat muzicii populare de radiodifuziunea noastră este justificat de către conducerea sa muzicală prin faptul că este genul cel mai cerut de corespondenţii radiodifuziunii (scrisori, consfătuiri, etc.). Pentru a se satisface această mare cerinţă a ascultătorilor, prog amele de muzică populară se succed la intervale mici — cel mult la două ore unul de altul pe acelaşi program — iar în fixarea orelor la care se transmite muzică populară se ţine seama ca acestea să fie orele cele mai ascultate. Pentru a se evita monotonia programelor prin difuzarea repetată a acelorași piese, nici un cîntec nu poate fi difuzat din nou decît la un interval de cel puţin opt zile, indiferent pe care din cele două programe.

Se înţelege că alimentarea acestui consum uriaş de muzică populară romînească presupune în afară de un bogat fond de cîntece şi melodii populare, găsirea unor mijloace eficace de reîmprospătare permanentă a fonotecii radiodifuziunii cu noi piese valoroase.

Există la radio o permanentă şi o serioasă preocupare în acest sens şi eforturile depuse sînt demne de toată lauda. Mijlocul principal prin care se rezolvă această sarcină îl constituie înregistrările care se efectuează în studiourile din Bucureşti, în medie de trei ori pe săptămînă. Pentru garantarea unei varietăţi cît mai mari în repertoriu, în stilurile regionale şi de interpretare, radiodifuziunea are un vast program de depistare a elementelor celor mai valoroase — interpreţi vocali sau instrumentişti ai muzicii populare romîneşti. În general acest program de înregistrări priveşte atît pe interpreţii *profesionişti* din Bucureşti, cît şi pe interpreţii *amatori* veniţi mai ales din provincie. Depistarea acestora din urmă se face prin mai multe căi: *a)* concursurile periodice ale formaţiilor şi soliştilor amatori ale căminelor culturale săteşti sau ale sindicatelor; *b)* recoman-

https://biblioteca-digitala.ro

dările specialiștilor Institutului de folclor; *c)* colaborarea cu studiourile regionale ale radiodifuziunii (Cluj, Timișoara, Craiova și Iași). Aceste studiouri, cu concursul caselor regionale de creație populară, fac recomandări pentru a fi înregistrate în București elementele cele mai talentate sau alte ori trimit numai înregistrările făcute în propriile lor studiouri. Înregistrările de soliști din București, indiferent de originea regională a solistului, sînt făcute în cea mai mare parte cu concursul orchestrei de muzică populară radio. Selecționarea tuturor candidaților, care doresc să interpreteze la microfon muzică populară se face de către o comisie competentă alcătuită din specialiști, din care fac parte în mod obligatoriu și consilierii pentru muzică populară a radiodifuziunii, prof. Tiberiu Alexandru, cercetător principal la Institutul de folclor, și compozitorul Mircea Chiriac. Sarcina acestei comisii nu se rezumă doar la ascultarea candidaților, ci atunci cînd este cazul, membrii comisiei procedează la veritabile culegeri de folclor, cercetînd cu răbdare repertoriul candidatului și alegînd cu competență pentru înregistrare piesele cele mai valoroase. După efectuarea înregistrărilor, aceeași comisie face recepția pieselor, dîndu-și avizul favorabil sau respingînd înregistrarea și veghează astfel la nivelul artistic și folcloric al noilor înregistrări ce intră în emisie.

Un alt mijloc de îmbogățire a fonotecii îl constituie înregistrările făcute de echipe speciale ale radiodifuziunii la fața locului, în centrele mai importante din țară, la care își dau concursul factorii culturali locali (echipele nu sînt însoțite de folcloriști din București). Aceste înregistrări făcute la fața locului au menirea să asigure difuzarea la posturile noastre de radio a formațiilor locale valoroase de muzică populară, reprezentative pentru diferitele regiuni. Difuzarea regulată în emisii speciale (ce au un caracter de publicitate) a muzicii populare înregistrată pe discuri Electrecord, înregistrarea și difuzarea muzicii populare interpretată de către formațiile din Capitală — printre care difuzarea orchestrei populare «Barbu Lăutaru» a Filarmonicii de Stat «George Enescu» constituie o sarcină permanentă a radiodifuziunii — sînt alte căi de îmbogățire a repertoriului de muzică populară din emisiile posturilor noastre.

Dacă pentru rezolvarea sarcinii dificile de reîmprospătare continuă a fondului de muzică populară există, așa cum am văzut mai sus, multiple posibilități, din păcate nu se poate spune același lucru și despre cealaltă sarcină dificilă și anume aceea a întocmirii programelor de către redacția de muzică populară.

Mecanismul de alcătuire a programelor este extrem de greu pentrucă umplerea schemei de program trebuie să țină seamă, în afară de criteriile principiale enunțate mai sus, și de alte criterii de ordin estetic. Se știe că înșiruirea întîmplătoare a unor melodii populare nu poate duce la nimic bun din punctul de vedere al necesităților unui program bine întocmit. Ori, în cazul cîntecelor populare în care durata fiecărui cîntec nu întrece în medie 2—3 minute, întocmirea unui program chiar de 30 minute presupune mult discernămînt și înainte de toate o perfectă cunoaștere a bogatului fond de piese de care dispune radiodifuziunea. Astfel, posibilitățile sînt foarte reduse, deoarece redactorii sînt obligați să-și consume cea mai mare parte din timp pur și simplu cu operația de răsfoire a cataloagelor, cu consemnarea pieselor alese în formularele schemelor de program, cu facerea mențiunilor respective în registrele speciale și pe cartoteca fiecărui cîntec, pentru a se avea evidența lui. Operațiile amintite necesită foarte mult timp, avînd în vedere că săptămînal trebuiesc alese sute de piese pentru umplerea spațiului prevăzut în schema de program. De aceea pentru conceperea și realizarea unor programe atractive și originale abia dacă mai rămîne timp, uneori chiar și operațiile curente de organizare a materialului sau de întreținere a instrumentelor de evidență devin problematice!

II

Din cele ce s-a spus pînă acum reiese că radiodifuziunea romînă se poate mîndri cu importante realizări în domeniul valorificării prețiosului tezaur al folclorului nostru muzical. Atunci din ce cauză problema muzicii populare difuzată la posturile noastre de radio a devenit una din problemele importante ale folcloristicii noastre? Pentru a răspunde la această întrebare trebuie să analizăm conținutul *concret* al muncii radiodifuziunii în domeniul folclorului muzical.

O cercetare mai atentă a metodelor prin care se realizează obiectivele propuse inițial de către conducerea muzicală a radiodifuziunii ni se pare că poate dezvălui o serie de neajunsuri care fac ca o parte din eforturile celor ce se străduiesc să aducă servicii reale cauzei folclorului nostru muzical nu numai că nu-și ajung scopul, dar dimpotrivă uneori au un efect de-a dreptul contrar.

Care sînt așa dar, principalele lacune ale muzicii populare difuzate la radio?

Înainte de toate: 1) *uniformitatea de stil* provenită din difuzarea cu precădere a muzicii lăutărești și mai ales a muzicii lăutărești orășenești, care ocupă cea mai mare parte a spațiului

https://biblioteca-digitala.ro

destinat emisiunilor de folclor muzical; 2) *lipsa de varietate a genurilor muzicale*, manifestată prin preponderența accentuată a cîntecelor lirice și a jocurilor, mai ales a horelor și sîrbelor lăutărești și lipsa totală sau parțială a celorlalte genuri muzicale ca: doina, balada, cîntecul de leagăn, de urare, etc. (Să notăm în treacăt că deși în programele noastre de muzică populară figurează uneori și o rubrică de « doine», de obicei majoritatea pieselor difuzate în cadrul acestei rubrici sînt tot cîntece lirice, eroarea datorîndu-se confuziilor care mai dăinuie încă în terminologia radiodifuziunii cu privire la genurile folclorului nostru muzical); 3) *valorificarea insuficientă a bogăției și varietății regionale ale folclorului nostru*, proporționarea nejustă a muzicii tuturor regiunilor astfel încît în emisiunile de muzică populară predomină muzica oltenească și munteneasca și în parte cea bănățeană, iar din folclorul Ardealului se transmite aproape exclusiv numai cel al Ardealului de sud. Sînt slab reprezentate sau lipsesc aproape complet din emisiunile noastre folclorul moldovenesc, cel din Ardealul de nord etc., 4) *nerespectarea specificului regional* al muzicii instrumentale ardelenești și bănățene prin denaturarea ritmului, armoniei,stilului de interpretare, instrumentației, etc., la unele din aceste piese. În ce privește acompaniamentul muzicii vocale există tendința de șablonizare și deci de restrîngere a expresivității cîntecelor prin acompanierea stereotipă în două-trei maniere de acompaniament. De asemenea, la unele din acompaniamentele cîntecelor ardelenești și bănățene se manifestă aceleași lipsuri ca și la muzica instrumentală; în sfîrșit, 5) *lipsa de exigență față de nivelul artistic al unor piese*, ce se manifestă prin difuzarea unor texte sau melodii slab realizate și a unor formații sau soliști (mai ales vocali) cu un nivel artistic scăzut.

În cele ce urmează vom încerca să analizăm pe scurt aceste lipsuri, deși fiecare din ele ar putea constitui obiectul unor dezbateri aparte.

Preponderența muzicii lăutărești și uniformitatea genurilor difuzate sînt strîns legate între ele avînd un izvor comun: considerentele principiale ale radiodifuziunii asupra naturii muzicii populare ce urmează a fi difuzată la microfoanele noastre. Mai precis, radiodifuziunea consideră în mod greșit că la microfon trebuie să fie prezentate numai *prelucrări* de muzică populară, fie cele empirice — realizate pe cale orală de către diferitele formații de muzică populară — fie prelucrări și aranjamente ale unor compozitori: că nu este bine să se difuzeze creațiile populare în forma lor autentică, deoarece acestea sînt « rudimentare », « necizelate » și « depășite » de gustul evoluat al ascultătorilor.

Această concepție despre *forma de prezentare* a muzicii noastre populare la microfon are consecințe directe și asupra *repertoriului* ce urmează a fi difuzat. Lăsînd aproape exclusiv pe seama lăutarilor profesioniști valorificarea folclorului nostru muzical, aceștia propagă în primul rînd propriul lor repertoriu. Repertoriul lăutarilor însă este determinat de rolul pe care ei îl au în viața obștească, acela de personagiu nelipsit al petrecerilor și jocurilor legate sau nelegate de vreun prilej. Tocmai de aceea repertoriul lăutăresc este format în deosebi din melodii de joc — jocul fiind unul din elementele cele mai importante ale oricărei petreceri populare — sau cîntece cu nuanțe foarte deosebite (mai ales la lăutarii orășenizați) ce reflectă gustul și preferințele artistice corespunzătoare mentalității cutărui sau cutărui grup social, deoarece lăutarul trebuie să posede și să ofere producțiile sale artistice unor categorii de oameni din toate straturile sociale, cu gusturi și preferințe proprii fiecăreia.

În felul acesta sînt mult vitregite în emisiunile posturilor noastre celelalte genuri și impresia pe care o crează uneori audiția la radio a programelor de muzică populară este aceea că poporul nostru nu și-a elaborat în decursul istoriei sale nici o altă formă de manifestare artistică în afară de cea a petrecerii și a dragostei!...

Datorită caracterului său presupus « rudimentar și necizelat» *balada populară* a fost înlăturată aproape în întregime din repertoriul radiodifuziunii noastre. Este adevărat că s-au făcut încercări pentru a suplini lipsa acestui gen prin unele *texte* de baladă, cîntate mai ales pe melodii de cîntec liric sau de doină. Dar cu aceasta s-a realizat mult prea puțin pentru că balada, ca unul din *genurile muzicale* cele mai expresive cu cele mai mari posibilități dramatice și eroice în folclorul nostru muzical, rămîne totuși nevalorificată. Odată cu aceasta rămîn de asemenea nevalorificate unele din cele mai frumoase creații epice populare din folclorul nostru, în care lupta pentru libertate și pentru o viață mai bună, preamărirea vitejiei, dragostea de dreptate și de adevăr a poporului nostru își găsesc o înaltă expresie artistică.

Condamnarea *de plano* și global a muzicii populare autentice prin stigmatizarea ei ca « *rudimentară și necizelată* » face ca varietatea mare a caracterelor specifice regionale proprie folclorului nostru *nelăutăresc* să nu-și poată găsi valorificare în emisiunile noastre. Sînt private astfel de difuzare piese de mare frumusețe, fie în interpretarea unor cîntăreți ca de pildă cei din Năsăud, Hunedoara, Moldova de nord, etc., fie creații instrumentale în execuția a diferite instrumente populare (fluier, caval, cimpoi, etc.) sau al unor formații reduse de instrumente populare.

https://biblioteca-digitala.ro

Uniformitatea de stil în muzica populară difuzată la radio, preferința mai ales pentru muzica lăutărească din Oltenia și Muntenia are și ea anumite cauze. Se știe că în anii regimului democrat popular, datorită atenției și sprijinului pe care statul nostru îl acordă folclorului, s-au înființat numeroase orchestre populare mari. Spre deosebire de vechile tarafuri tradiționale, alcătuite din 3—10 membri, orchestrele mari sînt compuse din 30—70 de muzicanți, ceea ce duce la creșterea posibilităților de lărgire a paletei expresive și prin urmare la posibilitatea tălmăcirii emoției artistice în forme mult mai variate. Dar prin faptul că membrii acestor orchestre sînt recrutați tot din sînul celor mai buni lăutari ai tarafurilor de odinioară, metoda de prelucrare a cîntecelor și jocurilor a rămas în esență aceeași ca și la tarafuri, anume cea orală, dirijorului — el însuși lăutar — revenindu-i principala sarcină de a decide asupra formei concrete a pieselor, prin alegerea armoniei, ritmului, instrumentației, etc., potrivite pentru fiecare caz în parte. Deci aceste orchestre sînt reprezentative doar pentru folclorul regiunii pe teritoriul căreia au luat ființă, pentru că grupează de obicei lăutarii de proveniență locală, care cunosc temeinic aproape exclusiv specificul folclorului din regiunea respectivă.

Așa se întîmplă că marile orchestre din capitală (orchestra de muzică populară radio, orchestra Sfatului Popular al Capitalei, orchestra « Barbu Lăutaru », etc.), fiind alcătuite în cea mai mare parte de lăutari originari din Muntenia și Oltenia, cunosc și deci propagă de preferință muzica acestor regiuni. La aceasta contribuie și faptul că majoritatea dirijorilor acestor orchestre (Ionel Budișteanu, Victor Predescu, Nicu Stănescu, etc.) cunosc în primul rînd același repertoriu ceea ce duce în mod firesc la propagarea de preferință a acestuia. Pe de altă parte, în lipsa unui dirijor care să cunoască temeinic folclorul celorlalte regiuni, această muzică rămîne să fie interpretată de către orchestrele din capitală tot sub bagheta acelorași dirijori, care necunoscînd-o o denaturează. Așa se explică de ce, de pildă, ritmul specific al învîrtitelor, al brîielor bănățene apare simplificat în interpretarea lui Victor Predescu bunăoară, de ce instrumentația unor piese ardelenești sau moldovenești este neadecvată, fie prin prezența unor instrumente nespecifice (ca de exemplu cobza sau acordeonul în muzica populară ardelenească) fie prin absența altora (torogoata pentru muzica bănățeană, instrumentele de alamă pentru cea moldovenească, etc.).

Programarea la microfon a unor formații mari de muzică populară din celelalte regiuni ale țării ar putea diminua întrucîtva absența muzicii lor specifice în programele noastre de radio. Totuși, în emisiunile noastre sînt foarte rare sau sînt inexistente aparițiile formațiilor de muzică populară din Arad, Timișoara, Oradea, Sibiu, Iași, Bacău, etc.

Foarte complexă ne apare problema exigenței față de nivelul artistic al pieselor ce se difuzează. Contradicții surprinzătoare se întîlnesc chiar și la cei mai valoroși interpreți recunoscuți ca atare.

Radiodifuziunea dispune de o listă lungă de cîntăreți populari și acest fapt demonstrează grija de a se asigura o mare varietate de voci și personalități artistice în programele de folclor muzical. Cu toate acestea unele cîntece difuzate coboară nivelul emisiunilor datorită atît unor texte sau melodii slabe, cît și interpretării.

Complexitatea acestei probleme rezidă în greutatea aprecierii obiective de către cîntăreți și de către lucrătorii radiodifuziunii a valorii artistice a pieselor, dar și mai mult a ținutei artistice a interpreților. Laturile subiective ale acestor aprecieri creează fisuri prin care pot pătrunde la microfon piese și interpretări de mîna a doua, ducînd prin acestea nu la valorificarea, ci la banalizarea folclorului nostru.

Alături de interpreți valoroși, cu un stil popular autentic și o mare sensibilitate artistică cum ar fi de pildă Maria Lătărețu, Victoria Darvai, Ileana Constantinescu, Ion Cristoreanu, Aurelia Fătu, Sofia Popa, etc., care propagă un repertoriu valoros, la posturile noastre mai pot fi auzite, din păcate și interpretări plate, inexpresive sau cîntăreți care propagă un repertoriu ce nu urmărește decît un succes ieftin.

Bunăoară dacă vom analiza repertoriul cîntărețului Emil Gavriș — unul din cîntărețiі « consacrați » ai microfonului — vom fi izbiți de factura facilă, superficială a cîntecelor sale, factură din care el și-a făcut un regretabil titlu de glorie! « Mureșanca », « Ai, nai, nai », « Dragă mi-e leliță-n joc », « Harnică-i nevasta mea », ș.a.m.d. demonstrează înclinația interpretului de a cuceri o popularitate ieftină, prin efecte extra artistice. Faptul că din repertoriul său lipsesc aproape cu desăvîrșire cîntecele cu un caracter gingaș, deci tocmai acele cîntece care necesită o adîncă pătrundere emoțională, o vădită sensibilitate și putere de exteriorizare, confirmă cele afirmate mai sus. De altfel platitudinea interpretărilor sale ne dezvăluie în general că el neglijează tocmai latura *artistică* a « meseriei » de cîntăreț popular.

Nu se pot spune lucruri mult mai bune nici despre interpretările unor cîntece de către Ștefan Lăzărescu. Ce-i drept, Ștefan Lăzărescu încearcă să abordeze și cîntece frumoase, expresive, cu un conținut bogat. « Cîntecul de pe Argeș », « Șapte văi și-o vale-adîncă » și mai ales cîntecul

https://biblioteca-digitala.ro

« Pe de-asupra casei mele» sînt exemple de acest fel. Totuşi nesiguranţa vocii (uneori datorită alegerii defectuase a registrului ca la « Pe de-asupra casei mele»), interpretarea cenuşie scade din valoarea reală a acestor cîntece. În alte exemple, ca în cîntecul « Iubeşte-mă Leano dragă», acelaşi Ştefan Lăzărescu dovedeşte lipsă de discernămînt prin propagarea unui text şi a unei melodii sub orice nivel.

Cîntecele « Cînd eram pe Ialomiţa» sau «Săbărelul» în interpretarea Eugeniei Frunză, « Măi Fănică dintre văi» a Măriuchii Matache, « Izvoraş cu apă rece» a Rinei Tache sînt numai cîteva din cîntecele difuzate la radio în care lipsa de expresivitate a interpretării, condiţionată uneori şi de defectele organului fonic al cîntăreţilor, nu justifică prezenţa lor în emisiunile posturilor noastre de radio.

Este regretabil că lipsa de exigenţă artistică se manifestă cîteodată şi la unii cîntăreţi valoroşi, care în lunga lor carieră interpretativă a cîntecului popular au dat dovadă de multe ori de o înaltă ţinută artistică. Pare de neînţeles de ce propagă aceeaşi Ioana Radu — care ne emoţionează în atîtea cîntece şi romanţe frumoase, într-o interpretare sensibilă — cîntece nerealizate mai ales din cauza textelor lipsite de unitate ca de exemplu « M-aşi duce şi eu la nuntă» sau chiar vulgare aşa cum este textul cîntecului « La puţul cu cinci izvoare». Iată un fragment din acest cîntec:

« Foaie verde trei migdale
La Bolintinu din vale
Este-un puţ cu cinci izvoare
Cine bea din ele moare.
Să bea şi duşmanca mea
Să plesnească fierea-n ea».

Credem că este cu totul de prisos orice comentariu.

Nedumeriri de acelaşi fel ridică şi unele cîntece ale lui Ion Luican, ca de pildă cîntecul « Foicică, foicea» (!) cu melodie şi text hibride, care se încheie cu « poeticele» versuri:

« Cine nu-i amorezat
Să moară că nu-i păcat»,

iar în cîntecul « Dorul meu e numai dor» de pildă, dă dovadă de lipsă de exigenţă faţă de propria sa interpretare pentru că melodia frumoasă a acestui cîntec este cîntată inexpresiv.

Exemple de nerespectare a stilului regional ne pot oferi de asemenea şi cîntecele bănăţene interpretate de Alexandru Grozuţă. « Astă noapte te-am visat», « Mărie, dragă Mărie» şi altele dovedesc din partea cîntăreţului o cunoaştere şi o însuşire insuficientă a unora dintre cîntecele graiului muzical bănăţean.

În sfîrşit, dacă este vorba de stilul de interpretare a cîntecelor populare, nu se poate trece sub tăcere nici stilul impropriu al Angelei Moldovanu. Cîntecele « Marioara de la munte», « Ciobănaş de la miori», etc. arată că stilul cîntăreţei, care are totuşi o voce bună, este mult mai apropiat de bel canto-ul italian şi aceasta crează o penibilă impresie de lipsă de naturaleţe care contravine spiritului muzicei noastre populare. De altfel, o audiţie comparativă a unui cîntec în interpretarea Angelei Moldovanu şi a Mariei Tănase ca de exemplu a cîntecului « Nu-i bai» (ambele versiuni figurează în fonoteca radiodifuziunii şi sînt difuzate) credem că poate fi edificatoare în sensul arătat.

Ţinînd seama de aceste lacune ale emisiunilor de muizcă populară, *problema spaţiului* rezervată acestor emisiuni în programele staţiilor noastre de radio devine într-adevăr o problemă.

Chiar şi un calcul matematic elementar ne poate demonstra efectele concrete ale celor 2.190 de minute săptămînale acordate muzicei populare la ambele programe. Dacă avem în vedere durata medie de 2—3 minute a unui cîntec sau a unui joc popular atunci rezultă că posturile noastre de radio difuzează săptămînal aproximativ 850 de piese. Acest număr de piese este foarte mare.

Dacă avem în vedere faptul că redacţia de muzică populară dispune de circa 10.000 de piese din care aproximativ, doar 10% reprezintă cîntece vocale iar din restul de 90% din muzica instrumentală majoritatea o formează horele şi sîrbele; dacă mai departe luăm în consideraţie că muzica vocală ocupă totuşi 40% din programele de muzică populară, atunci vom fi siliţi să recunoaştem că în mod practic ***nu este posibilă asigurarea unor emisiuni omogene din***

https://biblioteca-digitala.ro

punct de vedere al valorii artistice a pieselor, că alături de unele cîntece şi melodii de o rară frumuseţe şi realizare artistică, *cele* 2.190 *de minute săptămînal trebuie să cuprindă în mod necesar şi piese de umplutură, comune, hibride şi nereprezentative, de o valoare scăzută sau unele chiar fără valoare artistică.*

Acestea pot avea efecte dăunătoare asupra ascultătorilor, asupra dezvoltării gustului lor muzical. În privinţa cîntecelor vocale influenţa radiodifuziunii se exercită de cele mai multe ori în mod direct, pentrucă — aşa cum am arătat mai sus — nevoia absolută a maselor de a-şi îmbogăţi mereu repertoriul le determină să recurgă nemijlocit la difuzorul aparatului de radio. În felul acesta ele *selectează* din cantitatea uriaşă a pieselor difuzate acele cîntece care corespund gustului lor artistic. Practica ne arată că de multe ori exigenţa artistică şi simţul artistic al elementelor dotate, din sînul maselor populare, selecţionează în mod just cele mai valoroase din cîntecele transmise la radio. În acest caz un anumit cîntec difuzat devine într-adevăr un « cîntec la modă », el fiind preluat şi de multe ori prelucrat după stilul specific al fiecărei regiuni de către pături foarte largi din toate colţurile ţării. Aşa s-a întîmplat cu cîntecele « Zărzărică, zărzărea », « Busuioc, floare cătată », « Pe drumul Banatului », etc. În acelaşi timp însă nu poate fi pierdut din vedere faptul că ascultătorii nu formează o masă omogenă, nediferenţiată din punct de vedere economic-social şi că deci şi din punctul de vedere al mentalităţii, al conştiinţei sociale şi în ultimă analiză al gustului artistic ea este eterogenă, ba uneori chiar contradictorie, avînd cele mai diverse comportări faţă de creaţiile artistice. Una sau cealaltă din aceste pături ale ascultătorilor, cu un gust artistic mediocru, lipsit de discernămînt, cu o mentalitate artistică lipsită de maturitate, *poate alege din acest repertoriu imens piese mai puţin realizate*, ghidîndu-se după aspectul exterior, sub care se ascunde lipsa de conţinut. Purtînd pecetea unui astfel de for cultural cum este radiodifuziunea (acest lucru are de multe ori o însemnătate covîrşitoare asupra maselor care iau drept exemplu ori ce vine de la radio, căutînd să-l imite), cîntecul intră în repertoriul unui mediu oarecare, de obicei în mediul generaţiilor tinere, putînd să-i îndepărteze de fondul tradiţional local, nu pentru că acesta şi-ar fi pierdut viabilitatea şi valoarea artistică, ci pentru simplul motiv că acest fond este cu totul deosebit de ceea ce « se aude la radio ».

Prezenţa în emisiile de muzică populară a unor piese nerealizate poate influenţa nefavorabil repertoriul folcloric al maselor şi prin intermediul unor lăutari profesionişti. Se ştie că lăutarul ocupă un loc foarte însemnat în viaţa muzicală a maselor populare, mai cu seamă a celor de la sate. Horele ţărăneşti, nunţile şi în general petrecerile populare de la sate se bucură întotdeauna de concursul lăutarului. Alături însă de figurile adevărate de artişti în sînul lăutarilor există, aşa cum este firesc să fie, şi elemente lipsite de sensibilitate şi simţ artistic, « meseriaşi », în sens pejorativ, care pot propaga şi perpetua şi piese de valoare artistică scăzută.

Devine clar de aceea că, în realizarea programelor sale de muzică populară, radiodifuziunea trebuie în mod imperios să pornească de la principiul difuzării exclusive a pieselor de o reală valoare artistică şi că orice concesie care se face exigenţei în acest sens poate avea un efect negativ în educarea gustului artistic al maselor deoarece *dezvoltarea gustului lor artistic nu poate fi lăsată la voia întîmplării.*

Argumentul invocat pentru justificarea spaţiului acordat muzicii populare în programele de radio şi anume că este « genul cel mai cerut » nu trebuie privit, după părerea noastră, ca fiind determinant. Mai întîi pentru că radiodifuziunea cunoaşte numai părerea corespondenţilor săi, care în orice caz reprezintă doar o infimă minoritate din totalitatea ascultătorilor, dar nu cunoaşte tocmai părerea neexprimată a majorităţii. În al doilea rînd, chiar dacă am admite că această cerinţă ar fi cea a majorităţii, nici atunci ea n-ar putea să constituie un argument hotărîtor deoarece radiodifuziunea trebuie să-şi elaboreze politica sa de programe ţinînd cont *nu* numai de părerile ascultătorilor (care pot fi şi eronate), ci înainte de toate de interesele majore ale menirei sale de educator şi îndrumător al oamenilor muncii şi pe acest tărîm al vieţii culturale. De aceea ni se pare mult mai just ca fixarea schemei de program să ţină cont de posibilităţile reale pe care le are radiodifuziunea la ora actuală şi nu invers, aşa cum se întîmplă acum.

Am văzut mai sus că înregistrările de muzică populară constituie una din activităţile cheie ale radiodifuziunii, că de această activitate depinde în cea mai mare parte asigurarea unor programe variate şi la un înalt nivel artistic. Am văzut de asemenea că există o preocupare foarte lăudabilă pentru a se obţine, cele mai bune rezultate din aceste înregistrări, dar că, în ciuda acestor stăruinţe, rezultatele practice nu sînt întotdeauna cele mai pozitive.

După părerea noastră unele din aspectele negative ar putea fi evitate dacă la înregistrările de muzică populară s-ar înlătura unele « vicii de formă ».

https://biblioteca-digitala.ro

Ar fi cît se poate de firesc ca rolul de îndrumător competent al orchestrei să fie exercitat de către consilierii de muzică populară ai radiodifuziunii mai ales în timpul înregistrărilor şi chiar şi al repetiţiilor. Ei ar trebui să asiste şi să vegheze *în timpul repetiţiilor şi al înregistrărilor* la respectarea stilului pieselor interpretate şi al caracterului specific regional, ar trebui să vegheze ca ajutorul pe care îl dă dirijorul elementelor talentate ce se află pentru prima oară în faţa microfonului să fie cît mai substanţial. Dar oricît ar fi de surprinzător, din motive cu totul de neînţeles pentru noi, *folcloristul lipseşte tocmai la această fază hotărîtoare a acţiunii de îmbogăţire a repertoriului de muzică populară a radiodifuziunii romîneşti.*

În aparenţă, absenţa specialistului la înregistrări nu poate aduce nici un neajuns, de vreme ce el trebuie să-şi dea avizul asupra fiecărei piese înregistrate. O astfel de interpretare a faptelor este însă cu totul greşită şi iată pentru ce: recepţia pieselor înregistrate nu poate avea un alt efect decît *constatarea* nivelului artistic şi tehnic, corespunzător sau nu, al înregistrărilor, rezultînd acceptarea sau respingerea acestora. Dar ce se întîmplă în cazurile în care *se constată* că deşi solistul este talentat şi că ar putea corespunde exigenţelor artistice ale microfonului, totuşi din cauza lipsei sale de experienţă de a cînta cu orchestra (caz extrem de frecvent mai ales în sînul interpreţilor amatori) sau şi mai mult chiar, din cauza denaturării de stil şi specific regional al acompaniamentului orchestrei (ritm, armonie, instrumentaţie, etc.) înregistrarea este nesatisfăcătoare — întrebăm deci *ce s-a realizat cu această simplă constatare?* În cel mai bun caz se pot da îndrumări pentru o nouă înregistrare, dar fără garanţia că a doua oară rezultatele vor fi mai satisfăcătoare. Despre timpul şi energia irosite în zadar nici nu mai e necesar să vorbim.

Problema mai are însă şi o altă latură mult mai gingaşă, cu consecinţe mult mai negative şi anume: la recepţie, comisia constată *că piesa este corespunzătoare*, că ea satisface toate cerinţele unei bune înregistrări. Totuşi, dacă specialistul ar fi asistat la repetiţii şi la înregistrare ar fi avut posibilitatea să constate că dirijorul, prin intervenţiile şi indicaţiile sale (de ritm, de tempo, de interpretare, etc.), *a denaturat caracterul iniţial al piesei*. Astfel, fără să se ştie cînd şi în ce fel s-a petrecut acest lucru, la o cercetare mai atentă a repertoriului interpretat de un anumit dirijor se va putea constata o uniformitate supărătoare ce va denota rutină şi manierism.

Este limpede că specialiştii nu trebuie să aibă numai menirea să constate în cadrul comisiilor de recepţie a înregistrărilor respectarea sau încălcarea anumitor «legi» de interpretare. Sarcina lor este înainte de toate aceea de *a interveni în mod practic* în timpul pregătirii şi efectuării înregistrărilor pentru *a contribui în mod efectiv* la obţinerea celor mai bune rezultate. Altfel, o bună parte a muncii şi priceperii lor devin zadarnice tocmai pentru că sînt rupte de practică.

III

Conducerii muzicale a radiodifuziunii nu-i sînt cu totul străine unele din problemele care ar putea aduce neajunsuri în realizarea programelor de muzică populară romînească. De pildă, în problema pericolului de şablonizare a repertoriului, radiodifuziunea face o apreciere justă atunci cînd pune acest pericol şi pe seama profesionalismului accentuat al interpreţilor sau al formaţiilor de muzică populară. Considerînd în mod just că muzicanţii profesionişti aduc *posibilitatea* îmbogăţirii formelor artistice în prelucrările menite să ridice pe o treaptă superioară creaţia muzicală populară, chiar şi cu caracterul empiric al acestor prelucrări, radiodifuziunea nu pierde cu totul din vedere şi laturile negative ale acestui profesionalism: el poate duce în cadrul realizării acestor posibilităţi la restrîngerea mijloacelor artistice, adică tocmai la manierism, şablon, etc.

Necesitatea valorificării folclorului regional este de asemenea în atenţia conducerii muzicale a radiodifuziunii.

Pentru înlăturarea primejdiei şablonizării repertoriului s-a considerat că cei doi consilieri folclorici pot interveni cu eficacitate, prin avizarea tuturor înregistrărilor de muzică populară, iar pentru valorificarea în egală măsură a folclorului fiecărui ţinut s-a întocmit un plan de înregistrări cu solişti sau formaţii din acele regiuni care sînt slab reprezentate în fonoteca radiodifuziunii.

Se vede aşa dar că radiodifuziunea punînd primejdia doar pe seama «profesionalismului accentuat» n-a sezisat pînă acum în mod corespunzător cauzele adevărate ale deficienţelor în emisiunile de muzică populară şi de aceea nici nu a putut elabora măsurile necesare pentru combaterea lor.

https://biblioteca-digitala.ro

În primul rînd credem că este necesar ca să se renunțe la principiul difuzării exclusive a folclorului prelucrat, principiu care este cu atît mai greșit cu cît el nu poate fi fundamenta pe realitatea actuală a folclorului nostru.

În principiu putem fi de acord că prin acompanierea bine realizată a cîntecului nostru monodic se poate contribui — deși nu chiar în toate cazurile — la reliefarea conținutului său emoțional.

Aceasta nu înseamnă însă nici pe departe că problema intensității emoției artistice a monodiei poate fi pur și simplu negată sau considerată ca depășită (ceea ce în fond înseamnă același lucru), deoarece în felul acesta am contrazice o realitate concretă nu numai în arta celor mai largi mase populare — în folclor — dar chiar și în arta profesionistă, așa zis « cultă », de-a lungul istoriei muzicii, pînă-n zilele noastre. De aceea nu putem fi în nici un caz de acord cu condamnarea în bloc și în abstract a întregii creații artistice autentice și a stigmatizării ei cu atributul de « rudimentară » și « necizelată », care chipurile ar fi « depășită » de gustul ascultătorilor.

Problema autenticității nu se poate reduce însă doar la cîntecul popular monodic neacompaniat.

Este adevărat că în mediul sătesc cîntecul popular de cele mai multe ori este cîntat de un singur individ, fără acompaniament. Dar alături de această formă, în anumite împrejurări, ca de pildă la șezători sau la diferite munci agricole, forestiere, etc., generațiile tinere cîntă diferite cîntece în grup. În interpretarea acestor « coruri » improvizate — așa cum ne arată diferitele observații ale folcloriștilor — cîntecele capătă un caracter cu totul deosebit, specific, de o largă respirație și pline de elan tineresc. Chiar și unele schimbări de structură ale cîntecului (prelungirea accentuată a cadențelor, schimbări în structura ritmică sau chiar tonală, etc.) indică o calitate deosebită pe care o dobîndește cîntecul în interpretarea de grup. În al doilea rînd, cîntecul monodic, atunci cînd este însoțit de un simplu instrument de acompaniament (ca de exemplu țambal, fluier, etc.), în interpretarea unui cîntăreț popular amator sau profesionist, poate aduce o gamă foarte variată în conținutul emoțional al folclorului nostru muzical. Același lucru se poate spune și despre formațiile restrînse de 2—3 instrumente populare.

Faptul că în manifestările artistice ale maselor, în forma lor autentică există și elemente « rudimentare și necizelate » nu poate să determine o respingere totală și *de plano* a tuturor manifestărilor artistice populare autentice. Cercetînd în mod obiectiv creațiile noastre muzicale populare, de pe o poziție estetică științifică (și nu estetizantă), în nici un caz nu se poate ajunge la o astfel de concluzie. Dimpotrivă, *realitatea noastră folclorică actuală* arată că datorită viabilității sale extraordinare, care se manifestă într-un foarte viu proces de creație, cu un caracter foarte larg și general — folclorul romînesc poate oferi în forma sa *autentică* exemplare de o înaltă realizare artistică, atît prin conținutul cît și prin forma lor. Valorificarea acestui tezaur nu numai că ar putea lărgi în mod substanțial varietatea stilurilor regionale, a soliștilor, etc., contribuind în mod direct la lărgirea tematică și expresivă a emisiunilor de muzică populară, *dar ar fi una din cele mai puternice arme împotriva uniformizării repertoriului și al stilurilor.* Astfel radio-ul ar putea deveni în mai mare măsură un izvor al reîmprospătării sănătoase a repertoriilor lor de muzică populară, deci un *factor pozitiv și activ* al unor procese complexe de dezvoltare în creația populară.

Despre așa zisul caracter « depășit » al unor astfel de creații, din punctul de vedere al « gustului evoluat » al maselor, se poate spune că această concepție este la fel de greșită și că nici ea nu poate fi fondată pe realitatea noastră folclorică actuală. Dacă această părere ar corespunde realității folclorice obiective, atunci în cercetările lor specialiștii ar trebui să constate că în sînul maselor populare există tendința de renunțare la aceste bunuri artistice populare în forma lor, cu alte cuvinte ar trebui să constate tendința de dispariție a folclorului. Că despre o asemenea presupusă tendință nici pe departe nu se poate vorbi, o arată practica artistică reală a celor mai largi mase populare.

În ce privește muzica lăutărească, am văzut că deficiențele se referă, în afară de cele de stil, la repertoriu și la nivelul de interpretare.

Căutînd izvorul nerespectării stilurilor regionale în componența regională a membrilor orchestrei, conducerea muzicală a radiodifuziunii a socotit că includerea între membrii orchestrei a unor lăutari originari și din alte ținuturi decît din Muntenia și Oltenia ar putea contribui la soluționarea problemei. În plus, dînd o apreciere justă rolului important pe care îl are dirijorul de orchestră populară și imperativului ca el să fie un temeinic cunoscător al specificului muzicii pe care o interpretează, conducerea muzicală a radiodifuziunii a ajuns în cele din urmă la concluzia necesității mai multor dirijori la pupitrul orchestrei de muzică populară radio: un

https://biblioteca-digitala.ro

dirijor care să cunoască specificul muzicii populare din Oltenia şi Muntenia (Victor Predescu) unul pentru interpretarea muzicii populare din Banat şi Ardeal (Ion Luca Bănăţeanu) şi unul pentru interpretarea muzicii populare din Moldova (Radu Voinescu). Din păcate Ion Luca Bănăţeanu nu poate activa de un timp din motive de boală. Cît este de regretabil acest fapt ne este atestat de minunatele sale realizări, pentru că fiind un artist autentic şi un temeinic cunoscător al muzicii bănăţene şi ardeleneşti, piesele sale sînt străbătute de o înaltă ţinută artistică fără exagerări şi exhibiţii ostentative, fără nimic inutil care să deformeze frumuseţea şi bogăţia muzicii specifice interpretate.

Fiind unul dintre cei mai vechi dirijori de orchestră populară, Victor Predescu s-a alăturat fără nici o şovăială curentului creat de colegii săi de la «Barbu Lăutaru», curent ce se caracterizează prin introducerea în prelucrările lor a celor mai ciudate «note personale», nimerind de multe ori în labirintul unor artificii străine de spiritul limpede al muzicii noastre populare. În felul acesta el reeditează adesea în forme nu prea mult deosebite, diferitele şabloane ale orchestrei «Barbu Lăutaru», (deosebirea există poate doar în exagerarea şi mai mare a iuţelii tempoului). La aceasta se mai adaugă şi activitatea sa în domeniul înregistrărilor cu diferiţi solişti, intervenind şi impunîndu-şi şi aici punctul său de vedere. În sfîrşit, în lipsa dirijorului Ion Luca Bănăţeanu, tot lui Victor Predescu îi revine şi sarcina de a interpreta şi muzica populară ardelenească şi bănăţeană pe care însă nu o cunoaşte în suficientă măsură.

Din cele spuse rezultă că problema dirijorului la orchestra de muzică populară radio nu este rezolvată. De altfel în general această problemă se poate spune că nu este rezolvată în sensul arătat nici la celelalte orchestre mari din capitală.

Consfătuirea din anul 1957 cu dirijorii orchestrelor populare din provincie, organizată de către Direcţia muzicii din Ministerul Învăţămîntului şi Culturii în colaborare cu Institutul de folclor şi cu concursul orchestrei populare «Barbu Lăutaru» a Filarmonicei de Stat «George Enescu», a demonstrat că această orchestră are vaste posibilităţi pentru interpretarea muzicii populare specifice oricărei regiuni, cu condiţia ca la pupitrul ei să fie un bun cunoscător al acelui specific [2]. Acelaşi lucru a demonstrat şi activitatea lui Ion Luca Bănăţeanu la pupitrul orchestrei de muzică populară radio. Cu toate acestea, pînă în prezent, Direcţia muzicii nu a căutat să fructifice preţioasele învăţăminte pe care le-a oferit consfătuirea, în sensul aducerii temporare la pupitrele marilor orchestre din capitală a unor dirijori din celelalte regiuni ale ţării pentru a face prelucrări valabile, în spiritul folclorului regiunii respective. O astfel de soluţie credem că ar fi salutară şi pentru orchestra de muzică populară radio.

Problema repertoriului muzicii lăutăreşti îşi poate găsi rezolvarea printr-o selecţie riguroasă, după criteriile esteticii ştiinţifice. Ar fi la fel de greşit să se condamne în mod abstract şi în totalitatea lor creaţiile lăutăreşti, pentru că multe din acestea sînt foarte valoroase. Trebuie făcută însă o deosebire între creaţiile lăutăreşti propriu zise şi cele de provenienţă suburbană, de mahala, care de multe ori sînt expresia unei mentalităţi înapoiate şi a unui gust artistic ce se manifestă atît în melodii cît şi în texte hibride, uneori chiar vulgare. Dar şi aici numai analiza concretă a fiecărui caz în parte poate da măsura valabilităţii piesei respective, hotărînd asupra acceptării sau respingerii ei.

* * *

Credem că în urma celor arătate concluziile cu caracter practic pentru munca radiodifuziunii pe tărîmul muzicii populare romîneşti se desprind aproape de la sine.

În primul rînd, după părerea noastră, ar fi vorba despre o mai profundă apreciere a muzicii populare autentice şi, în funcţie de aceasta, elaborarea unor programe variate cu un repertoriu bogat în cadrul cărora să-şi găsească locul potrivit, în formele cele mai adecvate, toate genurile şi toate stilurile folclorului nostru muzical, vocal şi instrumental. Cadrele competente ale redacţiei de muzică populară, *care cunosc în mod temeinic fonoteca radiodifuziunii* din toate punctele de vedere, *inclusiv cel al valorii interpretative*, ar trebui să înlăture din evidenţa lor acele exemplare care nu corespund unei înalte exigenţe (în acelaşi timp s-ar putea înlătura şi acele piese «instrumentale» care la «origină» aveau un text vulgar — ca de pildă vestita «Vecină, dragă vecină» şi altele, dar care acuma circulă numai ca melodie, ceea ce în fond nu schimbă cu nimic situaţia, deoarece în acest caz melodia fiind foarte legată de text, în mintea ascultătorului, odată cu melodia, textul revine aproape instantaneu). Pe baza

[2] Vezi A. Vicol: Pe marginea primei consfătuiri pe ţară a dirijorilor de orchestre populare. *Revista de folclor*, Bucureşti, 1958, nr. 1.

https://biblioteca-digitala.ro

situației reale astfel întocmite a fondului de muzică populară, redacția ar putea face propuneri concrete pentru stabilirea unei scheme de program în care spațiul să fie justificat de materialul valoros.

Concomitent cu aceasta, radiodifuziunea ar trebui să-și restructureze planul de înregistrări de muzică populară, tinzînd spre completarea fondului său cu piese care să corespundă noii sale orientări principiale. În același timp, s-ar putea găsi o formă mai strînsă de colaborare cu Institutul de folclor, atît prin elaborarea unor norme speciale de culegeri de folclor ale radiodifuziunii cu sprijinul Institutului, cît și prin preluarea din fonoteca Institutului a acelor înregistrării care satisfac exigențele radiodifuziunii și din punct de vedere tehnic. În felul acesta, treptat-treptat, dispunînd de un material foarte bogat și variat sub toate aspectele, s-ar putea trece la lărgirea spațiului acordat muzicii populare în programele noastre de emisiune, prin întocmirea unor rubrici interesante și originale, în cadrul cărora să fie valorificate deopotrivă muzica populară autentică, cea lăutărească, folclorul orășenesc, muncitoresc, etc., precum și toate genurile muzicii noastre populare.

Ca măsuri cu caracter așa zis tehnic ar trebui să se găsească mijloacele prin care la toate *înregistrările* de folclor muzical să fie obligatorie prezența unui folclorist. Aceasta cu atît mai mult, cu cît regimul nostru a creat suficiente cadre de specialiști și în acest domeniu. Așa de pildă absolvenții secției de folclor a conservatoarelor noastre, credem, că ar putea fi foarte folositori pentru îndeplinirea unor astfel de sarcini.

O ultimă problemă tot cu caracter tehnic (dar și de o însemnătate educativă) ar fi clarificarea terminologiei folosite la difuzarea folclorului. Ar trebui revizuite la unele piese denumirile de gen, astfel încît ele să corespundă înțelesului lor științific (la radiodifuziune sub denumirea de « doină », ca să dăm un exemplu, figurează și melodiile de *cîntec propriu zis* din Ardeal și Banat). De asemenea ar trebui să fie stabilit un criteriu unic pentru titlul cîntecelor, în sensul folosirii *primului vers din textul propriu zis*. În prezent unele cîntece sînt anunțate prin versul de început al cîntecului, care în folclorul romînesc este aproape întotdeauna « Foaie verde», dar care poate fi comun mai multor cîntece (de ex.: « Mîndra mea sprîncene multe», și « Marioara de la munte» încep cu același « Foaie verde flori mărunte»).

Premize pentru reușita îndeplinirei sarcinilor nobile ale radiodifuziunii care să ducă la o și mai mare înflorire a folclorului nostru muzical, le constituie interesul sincer, dragostea, priceperea și competența cadrelor care contribuie la realizarea emisiunilor de muzică populară la posturile noastre de radiodifuziune.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В НАШИХ РАДИОПЕРЕДАЧАХ

Наблюдение за нынешней действительностью в Румынской Народной Республике привело к констатации живейшего интереса широких народных масс к музыкальному фольклору. Этот интерес проявляется, в частности, в постоянной необходимости обновления местного репертуара путем заимствования и приспособления фольклорных произведений одних областей к местной специфике других.

Благодаря широкому развитию радио, в результате интенсивной радиофикации всех районов страны и роста жизненного уровня людей, радиоприемник стал главным источником обновления местных репертуаров. Вот почему работа радиовещания на этом поприще имеет чрезвычайную важность для перспектив развития музыкального фольклора, ибо она может содействовать развертыванию плодотворного процесса в народном творчестве или определению его отрицательных аспектов.

Анализируя деятельность румынского радиовещания на поприще распространения музыкального фольклора, автор отмечает внимание и заботу, которой работники радио окружают передачи народной музыки. Но несмотря на все положительные результаты, в этих передачах наблюдаются некоторые пробелы, которые могут неблагоприятно отразиться на развитии фольклора. Из их числа автор разбирает самые крупные, пытаясь при этом вскрыть их корни и одновременно предлагая некоторые практические меры для их устранения. Так, автор считает ошибочной позицию музыкального руководства румынского радиовещания, отвергающего скопом все те подлинно народные музыкальные произведения, которые рассматриваются как « примитивные и неотшлифованные » и которые якобы « устарели » для развитого вкуса слушателей.

В результате такой позиции программы народной музыки в радиопередачах состоят в большинстве из обработок народных произведений, сделанных на слух оркестрами

https://biblioteca-digitala.ro

таров, особенно тех из них, которые сильно подверглись городскому влиянию. Отсюда — *большая униформизация стиля* и *подчеркнутое обеднение музыкальных жанров*, вопреки богатству и разнобразию стилей и жанров румынского музыкального фольклора. *Неодинаковое распространение фольклора во всех районах страны, непритязательность по отношению к художественности* одних пьес или их исполнению *и искажение стиля или местной специфики* других — вот еще недостатки передач народной музыки на румынском радио. Из-за всех этих недостатков, место, предоставленное нашим радиовещанием народной музыке в передачах музыкального фольклора (примерно 36 часов в неделю), кажется преувеличенным.

Автор возражает против отношения музыкального руководства радиовещания к подлинному народному творчеству, показывая, что нынешняя фольклорная действительность в РНР не дает для этого никакого основания. Жизнеспособность румынского музыкального фольклора, его огромное жанровое и стилевое разнообразие ведут к тому, что многочисленные произведения народного творчества достигают вершин художественного мастерства как по своему эмоциональному содержанию, так и по внешней форме. Поэтому автор призывает музыкальное руководство радиовещания пересмотреть свою установку и, основываясь на актуальной фольклорной действительности, встать на позиции научной эстетики в оценке подлинных произведений народного творчества. Передача по радио высококачественных произведений подлинного народного творчества поможет исправить нынешние недочеты, устранить жанровую и стилевую монотонность нынешних радиопередач.

Для устранения недочетов в отношении соблюдения самобытности стиля или местной специфики, автор предлагает, чтобы к работе по звукозаписи народной музыки обязательно привлекались фольклористы-специалисты.

В заключение автор призывает к более тесному сотрудничеству между Институтом фольклора и радиовещанием путем совместной организации специальных экспедиций по сбору материалов для радио или передачи радиовещанию таких материалов из фонотеки Института, которые отвечают техническим требованиям радиовещания.

MUSICAL FOLKLORE IN THE ROUMANIAN BROADCASTING PROGRAMMES

Investigations concerning the present conditions prevailing in the Roumanian People's Republic have proved the great interest of the masses for folk music. This interest is, among others, revealed by the permanent demand for a renewal of the local repertory by adding and adapting folkloristic features of other regions to the specific character of its local folklore.

Due to the wide extension of the Radio network to all the strata of society, following the intense electrification of all the regions of Roumania and to the raised standard of life of the population, the broadcasting loudspeaker has become the principal source of renewal of local repertoires. For this reason, the activity of the Broadcasting Company plays, in this field, a pre-eminent role in the development of musical folklore, either by encouraging a positive process in folk creation or by determining its negative aspects.

Analyzing the musical folklore transmissions of the Radiodifuziunea Româna, the writer points out the particular attention and care granted to folk music by the Broadcasting Stations. In spite of these positive achievements, the radio transmissions of Roumanian folk music evidence certain gaps which might have unfavourable consequences upon the development of folklore. The author examines the most important shortcomings, trying to determine their causes and to offer a few practical measures for their removal. Thus, the writer criticizes the attitude of the folk Music Department of the Radiodifuziunea Româna, which condemns all authentic folk creations as being « rudimentary and unchiselled », labelling them as « obsolete » and beneath the evolved taste of their listeners.

As a consequence of this attitude, the folk music programmes of the broadcasting transmissions are chiefly composed of oral arrangements by professional folk bands especially urbanized folk musicians. Hence *a great uniformity of style* and *a marked impoverishment of the variety in folk musical genres*, in spite of the existing wealth and diversity in style and genres of Roumanian musical folklore. *The unequal attention awarded to the folklore of different regions, the uncritical tolerance for the artistic standard* of certain pieces or their manner of interpretation and the *distortion of the style or specific character of the respective regions* are further defi-

https://biblioteca-digitala.ro

ciencies of the folk musical transmissions of the Roumanian Broadcasting Stations. Under the circumstances the space accorded to folk music in the musical programmes of the Radiodifuziunea Româna (aprox. 36 hours a week on both services) appears as excessive.

The author combats the position adopted by the Musical Department of the Roumanian Broadcasting Company towards the authentic folk creations, and points out that the present folkloristic conditions in the R.P.R. do not justify this attitude.

The viability of Roumanian musical folklore, its great regional variety of genre and style confer to many authentic folk creations a high artistic standard in both their emotional contents and the realisation of their form. For this reason, the author calls on the Folk Music Department of the Roumanian Broadcasting Company to revise its viewpoint and based upon the present folkloristic conditions to adopt a scientific aesthetic approach to authentic folk creations. The broadcasting of the most outstanding authentic folk creations will fill up the current gaps and remedy the monotony of style and genre of the present transmissions.

To remove the defficiencies due to the disregard of the regional styles and their specific character, the author suggests that for every recording of folk music by the Roumanian Broadcasting Company, the presence of folklore experts should be obligatory.

In conclusion, the writer calls for a closer cooperation between the Folklore Institute and the Roumanian Broadcasting Corporation in the collection of records specially assigned for broadcasting or a grant to the Radiodifuziunea Româna of some records of the Institute, records which could meet the artistic and technical requirements of the broadcasting programme.

https://biblioteca-digitala.ro

BARBU LĂUTARUL

Contribuţii la cunoaşterea vieţii, activităţii şi a repertoriului pe care l-a cîntat.

GHEORGHE CIOBANU

Împlinirea a o sută de ani de la moartea lui Barbu Lăutarul pune în faţa cercetătorului sarcina unei cît mai bune cunoaşteri a vieţii, activităţii şi a repertoriului acestui strălucit muzicant popular. Este necesar acest lucru cu atît mai mult cu cît insuficienţa datelor pe care le-au avut la îndemînă cei ce au scris pînă acum despre el a dus la păreri şi interpretări diferite, iar informaţiile privitoare la repertoriul pe care l-a cîntat sînt cu totul întîmplătoare şi se reduc, de obicei, la consemnarea cîtorva versuri. Scopul articolului de faţă ar fi prima încercare de a reconstitui repertoriul de cîntece al acestui vestit lăutar.

Şi pentru că socotim această sărbătorire un omagiu adus nu numai lui Barbu Lăutarul, ci şi celorlalţi confraţi ai lui morţi în anonimat, care, înfrîngînd totdeauna propriile dureri, au ştiut să înveselească viaţa maselor crunt exploatate, este cazul — credem — să spunem cîteva cuvinte despre viaţa acestor rapsozi în trecut, despre felul cum au fost priviţi şi trataţi. În felul acesta vom putea înţelege mai bine, însăşi viaţa şi activitatea lui Barbu.

În prefaţa la «Scrierile lui Constantin Negruzzi» (vol. I, Buc. 1872), V. Alecsandri prezintă — cu scopul de a scoate mai mult în relief valoarea scrierilor acestuia — un tablou al edificiului social existent pe timpul în care Negruzzi «a vieţuit, a luptat şi a produs». În fruntea piramidei feudale se află domnul — după cum spune el — urmat de boierimea împărţită în trei clase: protipendada, boierii de clasa a doua şi de clasa a treia, «miluiţi cu cinuri», adică cu ranguri; de breslele de negustori şi de meseriaşi; de marea masă a poporului care «se perdea în umbră, în părăsire, în ignoranţă», peste care erau stăpîni toţi, de la vătaf pînă la sultan şi împărat. «Iar după acel popor romîn — scrie Alecsandri — în fundul tabloului, rătăcia un neam de origine străină, căzut în robie, gol, nomad, batjocorît, despreţuit: *Ţiganii număraţi pe suflete*, proprietate monstruoasă a statului, a boierilor şi chiar a sfintei Biserici, îngenunchiaţi sub biciul de plumb a Nazirului, vînduţi la mezat ca pe vite, despărţiţi cu violenţă de părinţii şi de copiii lor, schingiuiţi crunt de unii proprietari ce se intitulau creştini cu frica lui Dumnezeu, puşi în obezi, în sgarde de fer cu coarne, purtînd zurgălăi!... Ţiganii asupra cărora puternicii zilei exercitau dreptul arbitrar de viaţă şi de moarte; ţiganii care reprezentau spectacolul înfiorător al sclaviei negre, precum ţăranii romîni reprezentau şerbia albă!» [1]

Din mijlocul acestor năpăstuiţi ai soartei au făcut parte secole în şir, în proporţie de 95% dacă nu mai mult, lăutarii, care de sute de ani au fost şi sînt nelipsiţi de la toate manifestările însoţite de muzică ale poporului.

---

[1] V. Alecsandri: Culegere de proză. «Biblioteca pentru toţi», E.S.P.L.A. f.d., 232—234.

https://biblioteca-digitala.ro

Despre existența lor ca profesioniști, luăm cunoștință pentru prima dată dintr-un hrisov ce datează din anul 1570. Prin acest hrisov, Bogdan Vodă, Domnul Moldovei, întărește boierului Dinga Vornicul stăpînirea asupra diverselor cumpărături, moșteniri și danii, printre care și asupra unor sălașe de țigani. Dintre aceștia făceau parte: *Stoica alăutar*, *Ruste alăutar* și *Timpa alăutar*. Primii doi fuseseră dăruiți numitului boier de către Mircea Ciobanul, Domnul Țării Romînești, cu ocazia unei solii în anul 1558, iar pe cel de al treilea îl cumpărase cu 4000 de aspri, tot din Țara Romînească, de la « Barcan Comis » [2].

Din anul 1570 pînă prin 1836, cînd începe emanciparea țiganilor, marea majoritate a numelor de lăutari menționați în hrisoave sînt în legătură cu vînzări sau dăruiri de țigani. În anul 1774 aflăm, de exemplu, de frații *Ivăniță* cîntăreți din cobză și de *Stancu* cîntăreț din fluier — probabil nai — care sînt ceruți divanului Valahiei de către feldmareșalul P. A. Rumiantsev, pentru a fi trimiși la Petersburg să cînte la curtea Ecaterinei a II-a, împărăteasa Rusiei [3]. Fără nume, ci numai ca profesioniști, lăutarii sînt însă mai des amintiți, fiind întîlniți la intrarea lui Mihai Viteazul în Alba Iulia, la petrecerile de la curțile domnitorilor, la întîmpinarea sau petrecerea unor personalități străine importante care au trecut prin capitalele celor două Țări Romîne, la nunți domnești, ca și la diferite petreceri ale poporului.

Către sfîrșitul secolului al XVIII-lea, lăutarii încep să fie menționați tot mai des, datorită pe de o parte unei mai intense vieți de petrecere a boierimii, de la care lăutarii erau nelipsiți, iar pe de altă parte scrierilor de tot felul care încep să se înmulțească. Cum se explică viața de petreceri, mai intensă, a boierimii?

Odată cu instaurarea domniei fanariote în ceie două Țări Romîne, boierii, ne mai aflîndu-și rosturile vechi, încep să se stabilească tot mai mult la orașe, în special în cele două capitale: București și Iași, devenind încetul cu încetul o clasă de curteni. În această nouă situație, ei adoptă tot mai mult nu numai limba ce se vorbea în jurul domnului, adică limba greacă, ci și felul de a se îmbrăca și obiceiurile aduse de fanarioți de la Constantinopole. Dispunînd de moșii întinse ca și de țărani iobagi și țigani robi care să le muncească pămîntul, dispunînd deci de venituri mari, încep să ducă tot mai mult viață molatică de lux, pornită spre îmbuibare și desfătare. Pentru petreceri sînt necesari însă lăutarii. De aceea, după exemplul domnului, fiecare boier stăpîn de robi își alcătuiește taraful său de lăutari, de care dispune cum vrea. Se mergea pînă acolo încît, după cum spune un scriitor ce a trăit acele vremuri, lăutarii erau obligați nu numai să cînte la masă, dar și să deștepte din somn dimineața pe stăpînă — mai ales cînd era tînără — « cu cîntece de inimă albastră » [4].

În timpul cînd stăpînul nu avea nevoie de ei, lăutarii aveau voie să cînte altora, fie la petreceri în familie, fie în locuri de petrecere în aer liber, fie la serenadele pe care cei îndrăgostiți le făceau sub ferestrele dulcineelor. Era doar timpul cînd declarațiile de dragoste se făceau prin gura lăutarilor, ei fiind « tainici curieri ai inimilor », cum spune V. Alecsandri [5]. Bineînțeles că pentru practicarea liberă a meseriei, lăutarii robi erau obligați să plătească o dare anuală stăpînului lor. Lucrurile se petreceau la fel cu lăutarii care erau robi mînăstirești.

---

[2] T. Codrescu: Uricariul X, 137—138, XVIII, 184—185; C. Bobulescu: Lăutarii noștri. Din trecutul lor. Schiță istorică asupra muzicii noastre naționale corale cum și asupra altor feluri de muzici. București (1922) 39—40; M. Poslușnicu: Istoria muzicii la Romîni. București (1928) 579; G. Breazul: Istoria muzicii la Romîni. Tip. și lit. Învățămîntului, București (1956) 67.

[3] v. G. Breazul: Știri noi despre relațiile muzicale romîno-ruse. *Muzica* (1956) nr. 1—2, 36 col. 2.

[4] G. Sion: Proză. « Biblioteca pentru toți », E.S.P.L.A. (1956) 67.

[5] v. V. Alecsandri, op. cit. 247.

https://biblioteca-digitala.ro

Aşa dar lăutarii ocupau un loc foarte important în viaţa de petreceri a boierimii. Încălziţi de vinurile alese ce curgeau din belşug, aceştia deveneau darnici, cu cei ce-i desfătau, îmbrăţişîndu-i şi sărutîndu-i, ba chiar permiţîndu-le să le spună în glumă « vere ». Cu acest titlu familiar se adresa Barbu Lăutarul, la petreceri, boierilor moldoveni [6], cu « vere Spătare » se adresa Pitulicea ţiganca primului poet muntean, Ienăchiţă Văcărescu [7]. În afara momentelor de petrecere, lăutarii rămîneau însă pentru aceşti boieri tot ţigani, tot robi, fiind trataţi de multe ori brutal. Dacă, de exemplu, nu-i plăcea cuconaşului cum ofta lăutarul sub fereastra alesei inimii lui, se recurgea la alte mijloace pentru a-l determina să ofteze mai convingător [8]. În asemenea cazuri, bietul lăutar ofta într-adevăr din străfunduri, dar — se înţelege — nu pentru boier, ci pentru ceea ce primia, de obicei, la tălpi. În afară de aceasta, întocmai cum nimeni nu avea voie să turbure liniştea domnului cînd se odihnea după masă — se obişnuia să se anunţe atît cînd se culca cît şi cînd se scula — nici lăutarul nu avea voie să turbure cu cîntecele sale liniştea stăpînului. Nerespectarea dispoziţiilor atrăgea după sine bătaia la tălpi sau chiar distrugerea instrumentului [9].

Barbu Lăutarul a trăit în mijlocul acestei lumi feudale, a avut parte — poate în mai mică măsură, datorită talentului său excepţional — de acelaşi tratament ca şi ceilalţi confraţi ai săi.

Deşi s-a vorbit şi se vorbeşte mult despre el, deşi este socotit drept cel mai mare lăutar din trecutul poporului nostru, viaţa şi activitatea sa sînt cunoscute destul de vag. Nu interesa altădată, se înţelege, viaţa unui biet lăutar, chiar cînd acesta era Barbu Lăutarul! Aşa se explică pentru ce acei care puteau să consemneze şi să ne lase multe fapte din viaţa sa nu s-au ostenit să facă acest lucru. N-a făcut-o nici măcar Vasile Alecsandri care a contribuit mai mult decît oricine la popularizarea figurii ilustrului lăutar, prin cantoneta « Barbu Lăutarul » şi care trebuie să-l fi cunoscut bine. Datorită acestei popularizări, căreia trebuie să-i adăugăm neapărat lipsa de documente, s-a ajuns ca figura lui Barbu să se bucure în bună măsură de atributele eroilor populari. Se vede acest lucru mai ales din libertatea pe care şi-a luat-o fiecare din cei ce au vorbit, fie cît de scurt, despre viaţa şi activitatea lui. Într-adevăr, cercetînd cele ce s-au scris pînă acum, rămîi pur şi simplu dezorientat deoarece nu mai ştii cine a fost, cum l-a chemat, cînd s-a născut, ba nici chiar cînd a murit. Pentru acest considerent, vom căuta, ca pe baza unor noi documente, dar şi a privirii critice a celor ce s-au scris pînă acum, să stabilim cine a fost şi ce activitate a dus. Înainte de aceasta, să vedem însă ce s-a spus pînă acum despre el.

Primele date despre Barbu Lăutarul le întîlnim în enciclopedia lui Diaconovich [10]. Aici se vorbeşte de o familie de lăutari ieşeni, a cărui şef a fost *Stan Barbu*, « născut pe la jumătatea secolului trecut » (este vorba de sec. al XVIII-lea — n.n.) şi mort la laşi în 18 august 1858. După autorul acestui articol [11], Stan ar fi avut cinci fii, dintre care « cel mai de seamă a fost *George*, cel mai mare, născut pe la 1790 în Iaşi, + 1893, şi Vasile, născut 1800, + 1860 ». După ce spune că ambii fraţi au fost lăutari cu renume, mult apreciaţi de amatorii de petreceri, continuă : « George mai cu seamă avea un talent de improvizaţie şi de reproducere după auz, cu adevărat miraculos. *Se povesteşte* — merită să reţinem formularea — că pe la 1847 avînd a cînta la o petrecere dată la consulatul austriac, în prezenţa lui Liszt, după ce acesta improvizase ceva pe piano, George Barbu reproduse ceea ce a auzit. . . »

---

[6] Idem. Teatru. Ed. Gh. Adamescu, Bucureşti, I (1923) 57.
[7] A. I. Odobescu: Opere. « Clasicii Romîni », E.S.P.L.A., I, (1955), 247.
[8] v. M. Posluşnicu: op. cit., 580.
[9] Id., ibid., 318.
[10] Dr. C. Diaconovich: Enciclopedia Romînă. Publicată din însărcinarea şi sub auspiciile Asociaţiunii pentru literatura romînă şi cultura poporului romîn, Sibiu, I,(1898) 396—397.
[11] Iniţialele « T.C. » de la sfîrşitul articolului ne fac să bănuim că este vorba de *Titus Cerne*, fost profesor de muzică la Iaşi, autorul unui bun dicţionar muzical romînesc, din păcate neterminat.

https://biblioteca-digitala.ro

Din articol nu reiese clar dacă Barbu Lăutarul, pe care l-a cîntat Alecsandri, este Stan, care moare la 18 august 1856 sau fiul său George care ar fi cîntat lui Liszt.

Date ceva mai precise asupra lui Barbu Lăutarul ne dă C. Bobulescu, datorită documentelor pe care i le-a pus la dispoziţie Traian Ichim, fost registrator la Arhivele Statului din Iaşi. Pentru C. Bobulescu, *Barbu Lăutarul* se numea *Vasile Barbu*, în anul 1812 avea « abia 20 de ani » şi « *se presupune* (sublinierea ne aparţine n.n.) a fi murit în 1861 dechemvri 12 » [12].

Toţi ceilalţi autori care vorbesc de Barbu Lăutarul, oricît de scurt, şi-au luat datele fie din enciclopedia lui Diaconovich, fie din « Lăutarii noştri » a lui C. Bobulescu, fie din ambele, fără să aducă date noi, cu excepţia, în oarecare măsură, a lui M. Poslușnicu. Astfel: pentru L. Şăineanu [13] şi A. L. Ivela [14], Barbu Lăutarul s-a numit Gheorghe Barbu, s-a născut la 1800 şi a murit la 1893. Nu pricepem cum au ajuns aceşti doi autori la anul 1800 ca an de naştere al lui G. Barbu cînd în Diaconovich este anul de naştere al lui Vasile, păstrînd totuşi după acelaşi autor anul morţii lui George.

M. Poslușnicu [15] vorbeşte de asemenea de o familie de lăutari *Barbu*, a cărei obîrşie « se fixează poate într-o vreme mult îndepărtată », dar care nu se evidenţiază decît spre sfîrşitul sec. al XVIII-lea cu *Stan Barbu*, « a cărui naştere ar fi pe la 1750 ». Ca şi în Diaconovich, acest Stan a avut cinci fii, dintre care « Gheorghe şi Vasile moştenise în totul simţul lăutăresc ». Pentru el, numele *Barbu*, *Vasile Barbu*, concentrează « în jurul unei singure persoane toată acea strălucită aureolă, care personifică în ea un trecut, o faimă de genială muzicalitate romînească » (p. 608). În ceea ce priveşte data naşterii lui *Barbu Cobzaru* sau *Barbu Lăutaru* opinează — pornind, ca şi Bobulescu de la acelaşi an 1812 cînd este menţionat pe o carte bisericească cum că era staroste de lăutari şi cînd presupune că « nu putea să aibă decît, cel puţin, vîrsta de 30 de ani » — pentru anul 1780 (p. 609). Ca dată a morţii dă « 18 august 1856 » (p. 616). Aşa dar, Barbu Lăutarul se mai numea şi Vasile Barbu, ca la Bobulescu, şi a murit în aceeaşi zi, aceeaşi lună şi acelaşi an ca Stan Barbu din enciclopedia lui Diaconovich.

Însfîrşit, pentru Lucian Predescu [16] există, de asemenea, o întreagă familie Barbu, a cărei obîrşie « apare pe la sfîrşitul sec. al XVIII-lea (desigur era mai îndepărtată), cînd *Stan Barbu* devenise vestit cu taraful său. . . ». Acest *Stan*, născut pe la 1750, « era cîntăreţ şi cobzar şi staroste al breslei lăutarilor ». A murit la 18 august 1858 în Iaşi. Dintre cei cinci copii pe care i-a avut, *Vasile* viitorul *Barbu Lăutarul*, « moştenise în totul simţul lăutăresc ». Se naşte aproximativ la 1780, şi moare exact în aceeaşi zi, lună şi an cu tatăl său: 18 aug. 1858.

Celălalt frate al lui Vasile, Gheorghe Barbu, care « a fost succesiv staroste al lăutarilor şi s-a bucurat mult de favoarea amatoarelor de petreceri însoţite de muzică », s-a născut la 1790 şi a murit la 12 dec. 1861 în Iaşi.

Din cele de pînă aici, reiese că Barbu Lăutarul s-a mai numit cînd Stan Barbu, cînd Gheorghe Barbu, cînd Vasile Barbu. În ceea ce priveşte anul naşterii şi al morţii celor trei membrii ai familiei Barbu: Stan, Vasile şi Gheorghe, găsim următoarea situaţie:

— 1750 (circa) se naşte Stan Barbu (cf. Diaconovich, Poslușnicu, Predescu);
— 1780 se naşte V. Barbu sau Barbu Lăutarul (cf. Poslușnicu, Predescu);
— 1790 » » V. Barbu (cf. Bobulescu);
— 1790 » » G. Barbu (cf. Diaconovich, Predescu);
— 1800 » » V. Barbu (cf. Diaconovich);

---

[12] C. Bobulescu: Lăutarii noştri. . ., 167 şi 170.
[13] L. Şăineanu: Dicţionar universal al limbii romîne. Ed. VI, « Scrisul Romînesc », Craiova (1929), 730.
[14] A. L. Ivela: Dicţionar muzical ilustrat. Bucureşti (1927), 22.
[15] M. Poslușnicu: Istoria muzicii la Romîni. . ., 608—616.
[16] Lucian Predescu: Enciclopedia « Cugetarea ». Bucureşti, f.d., 79.

https://biblioteca-digitala.ro

— 1800 se naşte G. Barbu (cf. Şăineanu, Ivela);
— 1858 moare Stan Barbu (cf. Diaconovich, Posluşnicu, Predescu);
— 1858 » Vasile Barbu (cf. Posluşnicu, Predescu):
— 1860 » Vasile Barbu (cf. Diaconovich);
— 1861 » Vasile Barbu (cf. Bobulescu);
— 1861 » G. Barbu (cf. Predescu);
— 1893 » G. Barbu (cf. Diaconovich, Şăineanu, Ivela).

Cu alte cuvinte, din compararea datelor furnizate de autorii citaţi, rezultă că:

Stan Barbu s-a născut la o singură dată: circa 1750, şi a murit la o singură dată: 18 aug. 1858;

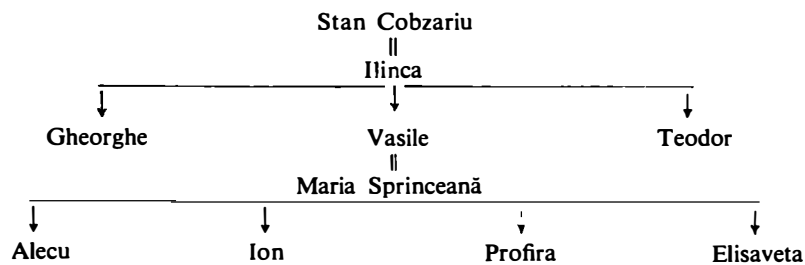
Gheorghe Barbu s-a născut la două date diferite: 1790 şi 1800, şi a murit la două date diferite: 12 dec. 1861 şi 1893;

Vasile Barbu — pe care cei mai importanţi dintre autorii citaţi îl consideră ca adevăratul Barbu Lăutarul — s-a născut la trei date diferite: 1780, 1790 şi 1800 şi a murit tot la trei date diferite: 18 aug. 1858, 1860 şi 12 dec. 1861.

Să se observe că în anii 1790 şi 1800 s-au născut atît Vasile cît şi Gheorghe; în anul 1858, ba chiar în aceeaşi zi şi lună, au murit Stan Barbu şi Vasile Barbu, adică tatăl şi fiul; însfîrşit, în 12 dec. 1861 au murit Vasile Barbu şi Gheorghe Barbu.

Toate aceste suprapuneri de nume şi de date te fac, în adevăr, după cum am mai spus, să nu mai ştii nici cum l-a chemat, nici cînd s-a născut şi nici cînd a murit. Cum s-a ajuns la această confuzie? Datorită, desigur, lipsei de documente, dar şi preluării necritice a datelor — furnizate probabil de familie — şi folosirii lor arbitrare. Să ne amintim că unii autori se sprijină pe « se povesteşte » şi pe « se presupune ». De aceea, vom încerca mai departe, punînd la contribuţie date noi culese din Arhivele Statului din Iaşi [17], să lămurim cine a fost Barbu Lăutarul, cum l-a chemat, care ar fi data naşterii sale şi în ce măsură putem considera ziua de 8 august 1858 ca data certă a morţii sale.

Mai toţi autorii citaţi vorbesc, după cum am văzut, de existenţa mai veche a unei familii Barbu, care se evidenţiază însă numai către sfîrşitul sec. al XVIII-lea, datorită lui Stan Barbu. La Arhivele Statului din Iaşi am găsit chiar următorul arbore genealogic, alcătuit, zice-se, pe baza actelor culese de Tr. Ichim [18].



Acest arbore genealogic este împins, după cîte se pare, pînă în zilele noastre, ne oprim însă aici deoarece atît ne interesează.

Subliniem că nici unul dintre cei care vorbesc de existenţa acestei familii nu citează măcar un singur document din care să rezulte existenţa de nediscutat, înainte de 1800, a acestei familii. Să vedem ce ne spun documentele.

---

[17] Mulţumim şi pe această cale tovarăşilor Gh. Ungureanu, C. Turcu şi Elena Cruceanu pentru amabilitatea cu care mi-au înlesnit cercetarea materialului.
[18] Arh. Stat. Iaşi, Documente, Pachet 552, nr. 7 şi 8.

https://biblioteca-digitala.ro

C. Bobulescu arată că Barbu Lăutarul poseda în anul 1814 două zapise de stăpînire: unul din 1761 dec. 1, dat de Maria Vandraburoaia lui Vasile Bucătaru care, după cum se vede în alt act era rob al logofetesei Catrina Rătoaia;[19] celălalt din 1773 noembrie 14, din care se vede că Mihalcea Croitoru a vîndut o casă lui Stan Cobzariu.[20] Nu ştim dacă Vasile Bucătaru va fi fost sau nu bunicul lui Barbu Lăutarul, putem admite însă că Stan Cobzaru este acel Stan Barbu despre care vorbesc autorii menţionaţi. Să reţinem însă că în document se vorbeşte de Stan Cobzaru, nicidecum de Stan Barbu. În acest caz, cum s-a ajuns la numele de Stan Barbu? Probabil în acelaşi fel în care s-a ajuns ca Barbu Lăutarul să se numească şi Vasile Barbu sau chiar Gheorghe Barbu. S-a pornit, după cîte se pare, de la existenţa familiei Barbu după anul 1850, socotindu-se apoi ca fiind mult mai veche. Dar pentru a lămuri această problemă ca şi pe cea a numelui lui Barbu Lăutarul, să vedem cum este menţionat acesta în diferitele documente.

Prima menţiune despre Barbu Lăutarul nu datează din anul 1812, cum găsim în C. Bobulescu, apoi în ceilalţi, ci este mai veche cu patru ani, adică datează din anul 1808. Într-adevăr, în « Condica scrierii sufletelor şi familiilor lor a stării de gios din Tîrgul Iaşi, 1808 iulie 15», găsim înscrisă: « 1 familie 5 suflete: *Barbul scripcar, staroste de lăutari*, cu Maria maica sa, un fiu şi un ucenic, a logofătului Ghica »[21].

Ce se desprinde din acest document?

1. Se menţionează Barbu scripcar, staroste de lăutari, fără alt nume.

2. Acest Barbu trăieşte în aceeaşi casă cu maică-sa[22], dar nu şi cu tatăl său, de unde s-ar putea presupune că acesta era mort.

3. Barbu şi toţi cei împreună cu el erau « a logofătului Ghica »[23], deci erau robi boiereşti, nu robi domneşti cum susţin unii[24].

Dacă la anul 1808 tatăl lui « Barbu scripcar, staroste de lăutari » era mort, s-ar putea presupune că acest Barbu este aceeaşi persoană cu Stan Cobzaru care a cumpărat casa de la Mihalcea Croitoru în anul 1773? Socotim că nu, deoarece ar fi însemnat că în 1847, cînd s-a întîlnit cu Liszt, să fi avut circa 100 de ani. Ori la această vîrstă nu mai este de presupus că un lăutar îşi mai poate menţine tehnica de execuţie pe care o avea acel Barbu cînd s-a întîlnit cu Liszt. În afară de aceasta, în condica de « Prescrierea birnicilor şi a dezrobiţilor ţigani din oraşul Eşi, Anul 1845 iulie 6 »[25], găsim trecuţi ca birnici la acelaşi număr de casă — ceea ce înseamnă că erau neamuri foarte apropiate — pe următorii: *Gheorghe Scripcariu sin* (= fiul lui) *Barbu, Ioan Scripcariu sin Barbu* şi *Vasile Scripcariu sin Barbu*[26]. În dreptul lui Ioan stă scris: « calfă », deci îşi trecuse « examenul » ca lăutar şi începuse să practice meseria; iar pentru toţi trei găsim specificat: « cei de sine răscumpăraţi», deci se răscumpăraseră singuri din robie, nu fuseseră « eliberaţi» cum se găseşte specificat la alţii. În altă parte găsim că Vasile Barbu a murit în 12 dec. 1861.

---

[19] C. Bobulescu: Lăutarii noştri...., 168, nota 2

[20] Id., ibid.

[21] A. S. Iaşi, ms. nr. 1634, f. 90 .

[22] Cea de a cincea persoană trebuie să fi fost soţia lui Barbu.

[23] Nu putem şti deocamdată, cărei familii Ghica aparţinea, întrucît familii Ghica existau în Moldova la Comăneşti, Deleni, Budeşti, Brigadier şi Tripeşti (v. O. G. Lecca: Dicţionar istoric, arheologic şi geografic al Romîniei. Bucureşti (1937) 232. Pe la 1820, Iordache Ghica de la Deleni (ţinutul Botoşanilor) stăpînea 110 sălaşe de ţigani, cu 437 suflete, între care 84 erau meşteşugari. Între aceştia, 2 erau cobzari, iar 22 erau scripcari (v. Eug. Pavlescu: Economia breslelor în Moldova. Bucureşti (1939) 121, nota 6).

[24] Adrian Pascu: Barbu Lăutaru. Imaginea vieţii celui mai zbuciumat veac. Iaşi (1939) 14.

[25] A. S. Iaşi, Prescrierea birnicilor şi a dezrobiţilor ţigani din oraşul Eşi. Anul 1845 iulie 6. f. 39.

[26] « Sin Barbu » este scris cu altă cerneală dar, după cîte se pare, de aceeaşi mînă.

https://biblioteca-digitala.ro

în vîrstă de numai 40 de ani[27]. Aceasta înseamnă că Ion şi Vasile s-au născut după 1821. Dar dacă este aşa, nu mai putem crede că Stan ar fi putut avea aceşti copii după vîrsta de 70 de ani. În concluzie, nu putem admite că Barbu Lăutarul este tot una cu Stan Cobzaru.

Dar dacă Barbu Lăutarul nu este tot una cu Stan Cobzaru, ar putea fi totuşi aceeaşi persoană cu Vasile Barbu, aşa cum susţin C. Bobulescu, M. Poslușnicu, L. Predescu şi cum rezultă din arborele genealogic de mai sus? Nici această ipoteză nu poate sta în picioare deoarece, după cum am văzut, Vasile Barbu moare la 12 dec. 1861, cum «presupune» C. Bobulescu, dar numai în vîrstă de 40 de ani şi este «sin Barbu». În cazul acesta, cine este Barbu Lăutarul? A mai avut vreun nume? Cum s-a ajuns să fie identificat în persoana lui Vasile Barbu?

Începînd din 1808 şi pînă în anul 1842 decembrie 20, cînd îl întîlnim pentru ultima oară licitînd pentru locul de staroste[28], nu-l găsim trecut în diferitele documente decît: *Barbu Scripcariu, Barbu Cobzariu, Barbu staroste, Barbu staroste de lăutari.* Ce a putut duce, totuşi, la identificarea persoanei lui Barbu Lăutarul în persoana lui Vasile Barbu? Mai mult ca sigur, următorul document[29]:

«Supt iscăliţii breasla lăutarilor întrunindu-se astăzi la cancelaria d-sale mai marelui staroste pentru a ne alege staroste breslei noastre pe anul curent, cu toţii într-o unire am ales tot pe d-lui *Vasile Barbur* care a fost pînă acum, pentru care sintem răspunzători cu averile noastre mişcătoare şi nemişcătoare la orice abatere sau sfitarisire din banii haznelei. 1856 ianuarie 10 zile».

Documentul este semnat, prin punere de deget, de următorii breslaşi: Ilie Scobaea, Andrei Manoli, Sava Vasiliu, Costachi Sprînceană, Gheorghe Tudosi, Ion Vasiliu, Vasile Tricolici, Ştefan Timofti, Năstase Anghel, Alecu Neculau, Ioan Cloşcă, Neculai sin Vasili, Pintilii Gheorghiu.

Era normal ca C. Bobulescu care, din 1823 cînd se face «o hotarnică a locului caselor din Mahalaua Frecău a lui Barbu Cobzaru», nu-i mai întîlneşti numele decît în documentul de mai sus, să afirme: «Abia în 1856 mai aflăm ceva de el... că este reales staroste...»[30]. Ceilalţi autori necercetînd documentele—singur Poslușnicu a cunoscut mai multe, dar a rămas totuşi la părerea lui Bobulescu — au adoptat aceeaşi părere. Am văzut însă mai sus că Vasile nu este decît fiul lui Barbu, nu Barbu însuşi.

Ţinînd seamă de toate aceste consideraţii şi avînd în vedere că pînă după anul 1830 foarte mulţi breslaşi — şi în primul rînd cei proveniţi din lumea ţiganilor robi — sînt trecuţi în diferitele documente cu numele mic (de botez) urmat de meserie, cum ar fi: Ivanciul cărciumar, Petru Cobzar, Călin cofetarul, Tudora Oleaginoaia, etc.; de poreclă: Hristea Ciupitul, Gheorghe Gură-Cască, Neculai Ochi-Albi; sau de alte specificări, ca: *sin* (= fiul lui, al lui), *brat* (= frate lui), *vnuc* (=nepot lui), putem conchide că:

— *Barbu Lăutarul este acel Barbu scripcar, staroste de lăutari, pe care-i intîlnim la anul* 1808 *ca rob al logofătului Ghica, nicidecum Stan Barbu, Gheorghe Barbu sau Vasile Barbu, cum s-a susţinut pînă acum.*

— *Barbu este numele mic, de botez, al lăutarului pe care V. Alecsandri l-a făcut nemuritor prin cantoneta sa, nu cel de familie.* Numele de familie Barbu a luat fiinţă de-abia de la Barbu Lăutarul, neexistînd înainte de acesta. Înţelegem lesne acest lucru dacă ne gîndim că de la Gheorghe sin Barbu şi Vasile sin Barbu pînă la Gheorghe Barbu şi Vasile Barbu nu este decît un pas.

---

[27] A. S. Iaşi, Inventar st. civilă morţi oraşul Iaşi, 1832—1865, litera *B*, la «Biserica sf. Ioan Gură de Aur».

[28] A. S. Iaşi, Della atingătoare de breasla lăutarilor pe anul 1840, Dosar nr. 43/1840, f. 214.

[29] A. S. Iaşi, Dosarul alegerei starostilor pe bresle de prin tîrguri, 1856, 2258 Tr. 1768 op. 2417; — v. şi C. Bobulescu: Lăutarii noştri..., 170; M. Poslușnicu: Istoria muzicii la Romîni, 616.

[30] C. Bobulescu: Lăutarii noştri. 169.

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă în privinţa identificării persoanei acestui vestit lăutar am reuşit — credem noi — să lămurim lucrurile, nu putem face aceeaşi afirmaţie cînd este vorba de data naşterii şi a morţii sale.

Pentru fixarea aproximativă a datei naşterii lui Barbu Lăutarul, atît C. Bobulescu cît şi M. Posluşnicu au plecat de la anul 1812, prima dată cînd au ei cunoştinţă că este menţionat ca staroste. Susţinerea lui Posluşnicu cum că Barbu trebuie să fi avut vîrsta de cel puţin 30 de ani cînd a fost ales staroste, deoarece o asemenea demnitate « nu putea fi încredinţată decît unui bărbat cu oarecare experienţă şi deplină încredere în seriozitatea sa »[31] ni se pare mai judicioasă decît a lui Bobulescu care-i atribuie vîrsta « abia de 20 de ani »[32]. Dacă socotim că în anul 1804 — cînd a fost ales staroste pentru prima oară, după cum vom vedea — avea circa 30 de ani, înseamnă că s-a născut înainte de anul 1775.

În ceea ce priveşte anul morţii, menţionăm că nu l-am aflat în « Inventar st. civilă morţi oraşul Iaşi, 1832—1865 », deşi l-am căutat la literele: *B*, pentru Barbu; *C*, pentru Cobzaru; *G.*, pentru Gheorghe; *L*, pentru Lăutaru; *S*, pentru Stan; *V*, pentru Vasile, iar aceasta nu numai la Biserica Sf. Ioan Gură de Aur, unde se spune că a fost înmormîntat, ci la absolut toate bisericile din Iaşi. N-ar fi exclus să fi murit în altă parte, nu ştim însă unde, deoarece nu ni se indică nici un act din care să se vadă locul şi data morţii. În orice caz, faptul că data indicată de Posluşnicu şi ceilalţi este atribuită atît lui Stan Barbu cît şi lui Vasile Barbu, ne face s-o considerăm nesigură. Rămîne ca cercetările ulterioare să lămurească şi această problemă.

O altă problemă, pe care vrem s-o lămurim, este de cînd şi pînă cînd a fost Barbu staroste al breslei lăutarilor ieşeni.

C. Bobulescu şi M. Posluşnicu au cunoscut ca cel mai vechi document însemnarea de pe molitfelnicul dat de « Barbul starostile de lăutari », în anul 1812, preotului Efrem « de la biserica din grădina d-sale cuconului Costachi Razul din Tîrgul Eşului »[33]. După cum am văzut însă din « Condica scrierii sufletelor şi familiilor lor a stării de gios, din Tîrgul Eşi, 1808, iulie 15 », Barbul era staroste de lăutari încă de pe atunci. Începutul starostiei lui Barbu este însă mai vechi şi decît această dată, după cum se vede din următorul document:

« *Către cinstita eforie a oraşului Iaşi. Starostele Barbu, Plecată jalobă.*

Încă de la anul 1804 *de cînd am fost tot însărcinat a fi staroste breslei noastre, fiind cunoscut de orice familie c-am fost capul breslei noastre, apoi astăzi mă văd din partea unor breslaşi cu totul nesupuşi, şi anume : Gheorghi Paşcu, care cu totul nu se supune la cele care sînt slobozite de către cinstita eforie. Al doilea este Ioan Tricolici şi Costandin Burchea iarăş asăminea să împotrivesc cu nesupunere la ori ce dări. De aceasta intru tot pre plecat şi supus mă rog cinstitei eforii să binevoiască a-i aduce întru înfăţoşare spre a avé cuvenita atesfaţie cu dinşi, întru carele să să însărcineze cu înfricare pe numiţii de a fi supuşi şi ascultători după instrucţiile slobozite, că strig şi voi striga pînă la a de pe urmă îndestulare pentru asăminea zurbagii carele au sărit să mă bată pe mine*

Barbu staroste de lăutari 1842 *mai* 17

Rezoluţia pusă: « Să se aducă pe pîrîţi în înfăţoşare cu jeluitorul »[34].

Considerăm acest document extrem de important, pe de o parte fiindcă ne indică începutul starostiei lui Barbu — poate chiar data înfiinţării breslei lăutăreşti ieşene[35] — iar pe de altă parte

[31] M. Posluşnicu; op. cit., 608—609.
[32] C. Bobulescu: op. cit., 167.
[33] v. C. Bobulescu: op. cit 168; M. Posluşnicu op. cit., 609.
[34] A. S. Iaşi, Della atingătoare de breasla lăutarilor pe anul 1840, doc. cit., f. 178.
[35] Data înfiinţării acestei bresle nu este cunoscută. Adrian Pascu, în lucrarea citată la nota nr. 24, îşi începe povestea, de la anul 1785 cu o petrecere la curtea lui Al. Mavrocordat Firaris,

https://biblioteca-digitala.ro

fiindcă ne dezvăluie greutăţile pe care le întîmpina din partea celorlalţi breslaşi, cînd ajunsese la o vîrstă înaintată şi cînd, în lumea lăutărească chiar şi astăzi, dispare respectul pentru cel bătrîn.

Dacă documentele în care găsim menţionat numele lui Barbu Lăutarul sînt destul de puţine pînă în anul 1832 [36], începînd cu acest an se înmulţesc simţitor, datorită pe de o parte faptului că breslele trec la Eforia orăşenească, organ administrativ nou înfiinţat prin Regulamentul Organic — a fost posibil deci să se păstreze diferitele acte — iar pe de altă parte faptului că începîndu-se lupta pentru adjudecarea starostiei, care este scoasă la mezat pentru « darea în otcup », adică pentru darea în arendă, se ajunge la fricţiuni în cadrul breslei, ceea ce prilejuieşte lui Barbu o serie de plîngeri către Eforia orăşenească, precum şi către Departamentul treburilor din lăuntru [37]. O adresă a acestui Departament « către orăşeneasca agie », din 3 oct. 1836, se referă tocmai la o jalbă a lui Barbu de a fi înlocuit de la starostie din cauză că « lăutarii ce alcătuiesc breasla nu să supun la celi păzite din vechime la această breaslă » [38]. Pentru ultimele două luni ale anului 1837 chiar apare un alt staroste, Ioan Tricolici [39].

Pentru anii 1838 şi 1839 îl găsim din nou ca staroste. Probabil însă că fricţiunile devin din ce în ce mai mari, de îndată ce pe 19 dec. 1839 înaintează următoarea jalobă: « Către cinstitul Departament al treburilor din lăuntru »:

« *Fiindcă eu nu voiesc a mai fi staroste breslei lăutarilor ne ertîndu-mi alte interesuri şi mai cu seamă am plătit havaetul cuvenit orăşeneşti eforii, după adiverinţa ce am di la d-lui Comisul Toma Bantăş, de la 1-iu a viitoarei lui Ghenarie* 1840 *plecat mă rog cinstitului departament să binevoiască a porunci eforiei ca să nu mă mai apuce de havaet fiind că nu mai pot fi mai mult starote* » [40].

La cererea Departamentului din lăuntru, Eforia orăşenească face o anchetă al cărei rezultat este consemnat într-un raport în care se analizează cauzele nemulţumirilor şi fricţiunilor din cadrul breslei lăutarilor. La sfîrşit, recomandă ca staroste, pentru anul 1840, pe Ioan Pricolici (sic) [41]

---

la care ia parte şi Lady Crawen. Muzicantul preferat pe atunci era, după cum spune, Stan Barbu staroste de lăutari (passim). Credem că la baza afirmaţiei stă imaginaţia, permisă desigur celui ce scrie o biografie romanţată, dar fără bază de susţinere. M. Poslușnicu (op. cit., 586) scrie: « După cum adeveresc jalbele lăutarilor către cinstitul sfat sau cinstitul departament dinlăuntru, cea întîi breaslă lăutărească recunoscută oficial, în Iaşi, a fost înfăptuită după vechiul aşezămînt la 1812 . . . » (op. cit., 586). Tot el publică însă o jalbă adresată de Barbu, la 15 feb. 1833 « Cinstitului departament din lăuntru, secţia pricinile străine a Principatului Moldaviei », din care se vede că « înainte Hs. pomenitul domn Alexandru Moruz l-au aşezat staroste » (op. cit., 609). Avînd în vedere că Moruzi a domnit în Moldova în trei rînduri, între anii 1792—1807, înclinăm să credem că numirea lui Barbu ca staroste în 1804 coincide şi cu înfiinţarea breslei lăutarilor ieşeni. De reţinut că cea de a doua domnie a lui Moruzi a fost între 1802—1806.

[36] În afară de cele menţionate de C. Bobulescu şi M. Poslușnicu, în lucrările citate şi cele anterioare anului 1812 pe care le-am dat noi mai sus, mai întîlnim un act în Eug. Pavelescu, op. cit. la nota 23, datînd din 2 iulie 1815 (v. p. 218), iar din anul 1830 două acte: unul din 13 septembrie 1830, prin care Gheorghe sin Irimia vinde o casă în mahalaua Frecăului « starostelui Barbu », iar celălalt din 18 sept. 1830 prin care mînăstirea sf. Ioan Zlataust îi hotărniceşte locul din jurul casei cumpărate şi-i fixează bezmănul, adică chiria ce avea de plătit mînăstirii pentru locul pe care era construită casa. Ambele documente, copii eliberate de A.S.I. cu nr. 30 din 22 martie 1930, le-am găsit, prin mijlocirea pr. Gr. Constantinescu, parohul bisericii sf. Ioan Gură de Aur, la Ion Cozmei din str. Barbu Lăutarul nr. 2, actualul proprietar al locului.

[37] Documentele, pe care nu găsim că este cazul să le publicăm pentru a nu lungi articolul, se găsesc la Arhivele Statului din Iaşi, *Dosar* 6, *referitor la breasla lăutarilor din Iaşi şi Barbu Lăutaru*, tr. 844 op. 961 şi *Della atingătoare de breasla lăutarilor pe anul* 1840, Dosar nr. 43/1840

[38] Arh. Stat. Iaşi, *Dosar* 6, *Referitor la breasla lăut. din Iaşi şi B. Lăutarul*, Doc. cit. f. 31

[39] v. *Analele Parlamentare ale Romîniei*, Tom. VIII, Partea a II-a. Obicinuita obştească adunare a Moldovei, Legislatura II, Sesiune I (VI) 1837—1838, Bucureşti, 1897, 598.

[40] Arh. Stat. Iaşi, Dosar 6 . . . . ., f. 106.

[41] Arh. Stat. Iaşi, Dosar 6 . . . ., f. 110.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru anul 1841, Barbu Lăutarul candidează din nou, starostia este luată însă de Cristu Voicu care oferă 800 lei pe an, în timp ce el nu oferă decît 420 lei [42].

Pentru anul 1842 este din nou staroste, după cum dovedeşte următorul document:

« *Către cinstita orăşenească eforie,*
Comisar cvartal 1-iu
Raport

După zapisca cănţălării eforii nr. 2428, *s-au dus toţi lăutarii din acest cvartal la eforii di s-au aşăzat staroste* Barbu Scripcariu. *Pentru care să aducem la ştiinţă împliniri de comisariu*» [43].

Interesant că pentru acest an este ales ca starośte — după cum reiese din document — numai de către cvartalul (= cartierul orăşenesc) întîi, nu de întreaga breaslă, ceea ce lasă de înţeles că pentru celelalte cvartale au putut fi aleşi alţi starosti [44].

Pentru anul 1843, starostia este dată lui Gheorghe Paşcu care oferă la licitaţie suma de lei 1050. În termen de 24 de ore, Barbu supralicitează oferind 1052 lei, dar nedepunînd în termen garanţia necesară, starostia rămîne lui Paşcu [45]. Acesta este, probabil, ultimul an în care Barbu Lăutarul candidează la starostie. Bătrîneţea — ajunsese doar la circa 70 de ani — fricţiunile în cadrul breslei, havaetul care crescuse mereu din cauza concurenţei între candidaţi, îl determină să nu mai participe la licitaţie pentru anul 1844. De altfel nici alţi candidaţi nu se mai prezintă pentru acest an, deşi au avut loc trei strigări.

Nu ştim cînd va fi fost ales un nou staroste şi în persoana cui; în orice caz, pentru anul 1856 a fost ales — după cum am văzut — « d-lui Vasile Barbu care au mai fost pînă acum».

După cele de pînă aici, în care am căutat pe de o parte să ne descurcăm în hăţişul de afirmaţii nesusţinute şi de contradicţii evidente, iar pe de altă parte să lămurim problema timpului cît a fost staroste Barbu Lăutarul, urmează să ne oprim puţin asupra categoriilor de cîntece pe care le-a cuprins repertoriul său, după care vom menţiona cîteva mărturii privitoare la măiestria artistică a acestui lăutar.

Născîndu-se înainte de anul 1775 şi murind probabil în anul 1858, Barbu Lăutarul a trăit în timpul unei frămîntate perioade din trecutul poporului nostru, bogată în schimbări ale mentalităţii şi obiceiurilor.

Pe timpul copilăriei şi adolescenţei lui Barbu, atotstăpînitoare în limba, portul şi obiceiurile clasei conducătoare de la noi era cultura orientală. La curte, ca şi în casele boierilor, se vorbea greceşte şi turceşte. Lumea boierească se îmbrăca după moda turcească, mînca şi se distra după aceeaşi modă. În ceea ce priveşte muzica, peste tot la oraşe răsunau manele, bestele, samaele,

---

[42] Arh. Stat. Iaşi, Della atingătoare de breasla lăutarilor pe anul 1840, Dosar nr. 40/1840, f. 70.

[43] A. S. Iaşi, Della atingătoare de breasla lăutarilor pe anul 1840, doc. cit. f. 149.

[44] De altfel mai întîlnim şi mai înainte doi, sau chiar mai mulţi starosti la breasla lăutarilor din Iaşi. Astfel, semnează actul: « *Barbu staroste de scripcari*, mahalagiu, *Toader, staroste de scripcari*» (v. Eug. Pavlescu: op. cit., 218). O jalobă din 7 mai 1832, prin care breasla lăutarilor din Iaşi cere să depindă de « cinstitul svat orăşenesc», este semnată de: *Staroste Barbu*, Ioan sin Grigoraş, *Gheorghe sin Barbă staroste*, Toader sin Vasile fost staroste, Vasile Scripcariu, Radu muscalagiu, Hriste fost staroste. Deci: doi starosti, doi foşti starosti, plus încă alţi trei breslaşi. (A.S.I., Dos. 6 . . . doc. cit., f. 10). În sfîrşit, o cerere din 1836, prin care roagă pe domnitor să li se stabilească staroste, este semnată de: *Barbu staroste, Toader Cimpoi staroste*, Ioan sin Grigoraş, *Fortuna staroste*, I. Vasile, Cotii Alistar, *Hriste staroste* etc. (v. M. Posluşnicu: op. cit., 609—610). De data aceasta, după cum se vede, erau patru starosti, probabil pe cvartale. Dacă ar fi fost să nu fie în funcţie, ar fi semnat, desigur, « fost staroste» ca în documentul precedent.

[45] A.S.I., Della atingătoare de breasla lăutarilor . . ., f. 215.

https://biblioteca-digitala.ro

pestrefuri şi taxîmuri turceşti — cele vocale fiind cîntate cu texte turceşti sau greceşti [46] — sau şi creaţii autohtone, făcute însă în spiritul celor ce ne veneau de la Constantinopole [47]. Toate acestea erau cerute de boieri, dar şi de lumea pestriţă a mahalalelor.

Textele erau pline de văicăreli datorate neajunsurilor pricinuite de amor, precum:

Moarte, moarte ce nu vii
Să mă scoţi dintr-aceşti vii
Şi la mormînt să mă duci
Ca să scap de aceste munci [48].
.....

sau:

Zori de ziuă să revarsă
Şi eu ochii n-am închis.
Cum să-i închid cînd ei varsă
Piraie de foc aprins [49]*?*
.....

În altele sînt cîntaţi zeii mitologici, ca în cele ce urmează:

Într-o zi, de dimineaţă,
Pe la revărsat de zori,
Amorul schimbat la faţă
Ca un copil, stringea flori [50].
.....
Minervo, slăvită zînă,
Ah! te rog, nu te-ndura!
Ci grăbeşte, o! stăpînă
Spre a mă ajutora [51].
.....

Asemenea cîntece s-au bucurat de o largă circulaţie în a doua jumătate a sec. al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului trecut, cu ele s-a născut şi a crescut Barbu Lăutarul, de acestea va cînta el, ca lăutar al boierilor, mai toată viaţa sa.

După răscoala lui Tudor Vladimirescu, din anul 1821, au loc în ritm accelerat prefaceri în toate domeniile. Este adevărat că pentru cei din clasa conducătoare limba greacă este înlocuită cu cea franceză, totuşi limba romînă se impune tot mai puternic în viaţa culturală a ţării. Apar publicaţii româneşti, apar creaţii poetice, de altă factură şi de alt nivel decît cele de pînă acum, în limba romînă. Se înmulţesc cîntecele în limba romînă. Unele dintre acestea vor ţine încă de influenţa orientală, altele vor fi create însă sub influenţa apusului. Acest lucru este valabil nu numai pentru texte, dar şi pentru melodii. Înfluenţa occidentală e mai veche însă decît răscoala lui Tudor. Amintim că, din punct de vedere muzical, încă din a doua jumătate a sec. al XVIII-lea

[46] Asemenea cîntece întîlnim în manuscrisele ce se află la Biblioteca Academiei R.P.R., pe care le-am semnalat în «Cîntece romîneşti inedite de la începutul sec. al XIX-lea». *Revista de Folclor*, Bucureşti, II, (1957), nr. 4, 77—90.

[47] Dintre acestea, putem afla multe în publicaţiile lui Anton Pann [v. A. Pann: Cîntece de lume. Transcrise din psaltică în notaţia modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu. Bucureşti, E.S.P.L.A. (1955)] dar şi în anexa ce dăm.

[48] v. anexa nr. 5.

[49] Ibid., nr. 4.

[50] Ibid., nr. 1.

[51] v. Anton Pann: Cîntece de lume. 317.

https://biblioteca-digitala.ro

începuse să se infiltreze la noi muzica occidentală. Își face intrarea mai ales prin armatele ruse, cu ocazia războaielor ruso-turce din anii 1769—1774, 1787—1791, 1806—1812; vine apoi cu refugiații francezi; însfîrșit, pătrunde și mai mult, în prima jumătate a sec. al XIX-lea, prin diferiții artiști care vin și dau concerte la noi, dar mai ales prin trupele de teatru. În urma acestor contacte — în primul rînd cu trupele ruse — o parte din boierime începe să părăsească costumul oriental, să danseze dansuri occidentale, să joace diferite jocuri distractive. Încetul cu încetul, ca rezultat al pătrunderii romanței ruse și a muzicii ascultată la concerte și la teatru, începe să se părăsească muzica orientală. Alături de creații occidentale, ca arii de operă și operetă și cîntece de felul *Marșului lui Napoleon*, a lui *Șeine-Muica* și *O du lieber Augustin*, menționate de I. Ghica [52], apar melodii de factură occidentală ca acel « moldauisches Lied » notat de un străin la Iași în anul 1822 [53], pe care-l întîlnim la A. Pann [54] cu textul:

Cît mi-e de urît
Cînd sînt fără tine,
Toate pe pămînt
Moarte-s pentru mine
. . . . . .

Mai mult ca sigur că Barbu Lăutarul a cîntat acest cîntec, după cum a cîntat:

Tu-mi ziceai odată cum că pîn'la moarte
Dragostea ta toată mie-mi vei păstra [55].
. . . . . .

Nu înseamnă însă că Barbu Lăutarul a cîntat, întreaga lui viață, numai cîntece de tip oriental și de tip occidental, ci a cîntat și cîntece populare românești pe care lăutarii, în general, le-au avut totdeauna în repertoriul lor. Sînt numeroase mărturiile cum că la mesele domnești, ca și la cele date de boieri, muzica lăutărească alterna cu cea turcească — mai apoi cu cea « nemțească » — sau, în cel mai rău caz, îi venea rîndul către sfîrșitul petrecerii.

Din diferite scrieri aflăm că Barbu Lăutarul a cîntat, între altele, cîntecele populare:

Floricică de pe șes,
Te-am îndrăgit de pe mers [56]
. . . . . .
Ilenuța de la Piatră
Cu percica retezată
. . . . . .
Lele roșie la obraz
Leliță, leliță fa
Floricică din pîrlaz
Leliță, leliță fa
. . . . . .
Foaie verde bob năut,
Desfă-mi, puică, ce-ai făcut
. . . . . .

[52] v. I. Ghica: Opere. « Clasicii Romîni », I (1956), E.S.P.L.A., 145 și 334.
[53] v. G. Breazul: Patrium Carmen. « Melos » Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul. I, Scrisul Romînesc, Craiova (1941), 438.
[54] A. Pann: Cîntece de lume. 285.
[55] v. anexă, nr. 14, 15, 17, 18
[56] Să se vadă toate aceste cîntece care urmează la anexă nr. 14, 15, 16, 17, 18.

https://biblioteca-digitala.ro

Repertoriul său nu cuprinde însă numai cîntece lirice, ci şi cîntece cu caracter social, cum sînt:

Sub poale de codru verde
O zare de foc se vede
Şi la zarea focului
Tot voinici de-ai codrului!
.....
Frunză verde de negară,
A ieşit Bujor în ţară!
.....

În cele de mai sus ne-am referit numai la cîntece, dar aceleaşi lucruri se pot spune şi despre dansuri. Fenomenul schimbării dansurilor străine în decursul timpului ne este confirmat, de altfel, de V. Alecsandri, prin gura lui Barbu Lăutarul, cînd spune că mai înainte boierii « giuca *parola* sau *cordeaua*... Mai pe urmă au giucat *mazurca* cu Ruşii, *valţu* cu Nemţii şi acum cadrilu cu Franţujii! »[57]

Dacă reconstituirea repertoriului lui Barbu Lăutarul se face cu multă greutate şi aproximaţie, nu numai din cauza lipsei de informaţii mai ample, dar şi a lipsei culegerilor de cîntece din acea vreme[58], cunoaşterea a ceea ce au reprezentat el din punct de vedere artistic, a artei sale interpretative ridică greutăţi de netrecut. Există, ce-i drept, unele însemnări privitoare la această latură a personalităţii lui Barbu Lăutarul, însă nu sînt făcute de muzicieni, aşa încît nu putem pune prea multă bază pe ele. Totuşi le vom folosi, în lipsa altora, spicuind numai ceea ce se referă la această problemă.

Trecem peste faptul că taraful lui Barbu şi Angheluţă, alt mare lăutar, susţinea în anul 1814 reprezentaţiile teatrale ale elevilor şcolii greceşti din Iaşi[59] — o dovadă indiscutabilă a nivelului artistic al artei lor[60] — oprindu-ne la descrierea pe care o face scriitorul german Wilhelm de Kotzebue în romanul său cu subiect moldovenesc, « Lascăr Vioresc »[61].

« Strauss şi Lanner trăiesc în memoria celor ce i-a auzit, şi muzica de joc germană nu a amuţit odată cu moartea celor doi virtuoşi. Dar cînd cîntă lăutarul ţigan Barbu şi Angheluţă, apoi tot ţi se învîrteşte altfel picioarele! Uitaţi-vă la orchestra aceea minunată... Priviţi obrazurile acelea negre şi expresive! Părul corb se scutură sălbatic încoace şi încolo, căci capul ajută la bătaia tactului; şi nu numai capul singur ci şi ochii se învîrtesc mereu, colţurile gurii se mişcă şi chiar nările se umflă... Trei ori patru cîntă din vioară, trei ori patru trag cu o pană pe stru-

[57] V. Alecsandri: Teatru. Ed. Gh. Adamescu, Bucureşti I (1923) 56. Numirile altor dansuri străine ne sînt transmise de N. Filimon: Ciocoii vechi şi noi. « Biblioteca pentru toţi », E.S.P.L.A., (1950), 176; T. T. Burada: Almanah muzical Iaşi II (1876) 74 şi D. Olănescu: Teatrul la Romîni, Bucureşti (1898) 113. G. Breazul publică melodiile unora dintre aceste dansuri, după ms. din prima jumătate a sec. trecut în « La bicentenarul naşterii lui Mozart 1756—1956 », Uniunea Comp. din R.P.R., Bucureşti (1957) 9—25.

[58] Singura culegere de cîntece moldoveneşti din prima jumătate a secolului trecut: Fr. Rouschitzki: Musique orientale. 42 Chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, traduits, arrangés et dédiés à Son Excellence Monsieur de Kisseleff... Iaşi (1834), este inaccesibilă prin raritatea sa. Unicul exemplar aflat în ţară aparţine profesorului G. Breazu. Nădăjduim că-l va publica în curînd, contribuind în felul acesta la lămurirea atîtor probleme de muzicologie, care nu pot fi elucidate pe deplin fără această veche colecţie.

[59] V. M. Posluşnicu: Istoria muziciii la Romîni. 610.

[60] Nu mai menţionăm pretinsa apreciere deosebită a ţarului Alexandru I Pavlovici al Rusiei pentru tarafurile lui Barbu, Angheluţă şi Nastasă deoarece în Manolache Drăghici: Istoria Moldovii Iaşi II (1857) 105, din care pretinde că a luat informaţia, Posluşnicu (v. op. cit., 610), sînt menţionaţi numai lăutarii Angheluţă şi Nastasă.

[61] Citat după C. Bobulescu: op. cit., 158—160; v. şi M. Posluşnicu: op. cit. 615.

https://biblioteca-digitala.ro

nele cobzei, alții suflă cu adevărată furie din nai, și totul împreună alcătuiește o armonie atît de deosebită și de aţîţătoare...»

Descrierea trăirii de către executant a ceea ce cîntă este bine prinsă și minunat făcută, această trăire putîndu-se surprinde și astăzi la lăutarii cei mai buni.

O descriere mai amplă și cu referiri directe la personalitatea lui Barbu Lăutarul găsim în articolul în care ni se relatează întîlnirea acestuia cu Franz Liszt — pianist și compozitor cu renume mondial — la începutul anului 1847 [62]. În drum spre Odesa, unde mergea spre a da concerte, Liszt s-a oprit și la București, apoi la Iași, unde a dat, în prima jumătate a lunii ianuarie, un număr de trei concerte. După unul dintre aceste concerte, marele pianist a fost invitat la masă la unul dintre boierii ieșeni [63]. Pentru a înveseli masa, a fost adus — după obiceiul de pe atunci — Barbu Lăutarul cu taraful său. Descrierea întîlnirii începe cu prezentarea felului cum erau îmbrăcaţi muzicanţii și cu un portret al lui Barbu: «Toţi purtau anteree mari strînse la piept, legate cu brîie, cu căciuli de piele de miel și opinci. Pletele lor lungi și groase le cădeau pe umere. Căpetenia lor Barbu era bătrîn, barba sa căruntă împărţită în două cădea pînă la piept, și sub căciula ce acoperea fruntea sa se vedeau strălucind ochii săi plini de inteligenţă și vioșie».

Intrînd în salonul unde era așezată masa, lăutarii se închinară pînă la pămînt, după obiceiul Constantinopolului, apoi, la un semn al lui V. Alecsandri, începură să cînte. După un «marș naţional» și romanţa «Tu-mi ziceai odată...», cerută de Neculai Sturza, «sub avîntul unui entuziasm cu totul artistic, Barbu se cufundă într-un cîntec ţigănesc într-adevăr minunat... Este cu neputinţă de a descrie cu cîtă simţire și isbucnire trăgeau arcușul; notele ascuţite ale naiului acopereau aria gravă și cîntecul larg, făcînd să reiasă plîngerea sa răguşită și stridentă... Cîntecul este susţinut de un acompaniament monoton al cobzei și înfrumuseţat din timp în timp prin o frază cîntată, o singură frază, care se oprește deodată și revine la oarecare interval, spre a arunca în această stranie muzică sălbaticul ei tip».

După ce Barbu își termină cîntecul, pe care Liszt îl ascultase mîncînd cu ochii pe lăutari, acesta din urmă se așează la pian și «începu un lung preludiu», după care «improviză un marș unguresc, al cărui cîntec lung și melodios domina mereu în mijlocul arpegiilor, trilurilor și greutăţilor înspăimîntătoare cu care împodobea cîntecul său. Apoi, insufleţindu-se, îmbătat de melodie, cu faţa sa galbenă și caracteristică și cu capul dat înapoi, cu ochii pe jumătate închiși, mergea de la un capăt al clavirului la celălalt, făcea să curgă din degetele sale o ploaie de mărgăritare, care

---

[62] Articolul, apărut în săptămînalul francez «La Vie Parisiene», nr. 48 din 28 noembrie 1874, a fost publicat pentru prima oară în românește de T. T. Burada: Cronica muzicală a orașului Iași. *Convorbiri literare*, 21 (1888) nr. 12, 1084. Ulterior articolul a fost reprodus de următorii: O. Beu: Franz Liszt în ţara noastră. Sibiu f.d., p. 22—23; C. Bobulescu: Lăutarii noștri, 161—167; M. Posluşnicu: Istoria muzicii la Românî, 611—615; G. Potra: Contribuţiuni la istoricul ţiganilor din Românîa. București (1939) 128—130; T. Alexandru: Instrumentele muzicale ale poporului român, E.S.P.L.A., București (1956) 144—146.

[63] Ca în tot ce privește viaţa lui Barbu Lăutarul și în privinţa locului întîlnirii lui cu Liszt domnește aceeași nesiguranţă. Ni se indică nici mai mult nici mai puţin de cinci case în care ar fi avut loc această faimoasă întîlnire, și anume: 1. *In casele Căzlariu*, «fost hotel Luzzato în poarta curţii domnești» (cf. T. T. Burada: Almanah muzical. II Iași (1876) 75; M. Posluşnicu: op. cit., 611); 2) *La Consulatul austriac* (cf. C. Diaconovich: Enciclopedia română. 397); 3. *In casa lui Alecsandri, la Mircești* (cf. R. Suţu: Iașii de odinioară. I, apud. M. Posluşnicu: op. cit., 611, notă; O. Beu: op. cit., 22); 4. *In casele Didiţii Movrocordat* (R. Suţu, op. cit., II, apud. M Posluşnicu, 611, notă); 5. *In casele lui Alecu Balș* (C. Bobulescu: op. cit., 161; G. Potra: op. cit., 128). Avînd în vedere că Liszt însuși afirmă că a petrecut «lungi seri» în tovărășia lăutarilor munteni și moldoveni (v. Franz Liszt: Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie. Breitkopf et Haertel, Leipzig (1881), 227) și că la Iași a dat un număr de trei concerte (v. C. Bobulescu: op. cit., 160) n-ar fi exclus să se fi întîlnit de mai multe ori cu Barbu, nu putem ști însă precis de cîte ori și unde.

https://biblioteca-digitala.ro

veneau cu încetul să se contopească în întîiul motiv; degetele sale cu o repeziciune de necrezut alergau pe clavir, făcînd să se audă notele metalice, spre a reveni mereu la acel cîntec de la început, mare, magistral şi trist, ca un cîntec de organ».

În tot acest timp, lăutarul «mînca cu ochii pe cel ce cînta, nu pierdea nici o notă, şi fizionomia sa era straniu mişcată în tot timpul acestei strălucite improvizări».

Liszt termină în aplauzele frenetice ale celor prezenţi. După ciocnirea unui pahar de şampanie, Barbu ceru voie să reproducă ceea ce auzise. Avînd aprobarea marelui pianist, «lăutarul se întoarse către taraful său şi după ce puse scripca la gît, începu a cînta marşul unguresc.

Nimic nu fu uitat, nici trilurile, nici arpegiile, nici variaţiunile cu notele repetite, nici acele adorabile treceri din semiton în semiton, care-i sînt atît de obişnuite pentru a reveni la întîiul său motiv. Barbu lăutar cînta cu amănunţime pe scripca sa toată improvizaţiunea pianistului ce asculta înmărmurit opera, ce cu un moment mai înainte o cîntase pe clavir pentru prima dată şi pe care poate o şi uitase.

Taraful său îl urma cu preciziune, observînd nuanţele şi uitîndu-se drept la Barbu, carele mergea cu cîntecul înainte, străpungînd inima lui Liszt».

Se spune că după ce a terminat, Liszt s-a dus la bătrînul lăutar şi, îmbrăţişîndu-l, l-a sărutat [64].

Din pasajele citate rezultă clar nu numai talentul de improvizator al lui Barbu, dar şi extraordinara lui memorie muzicală. Căldura cu care ne este prezentat, ca şi faptul că Liszt nu reţine în mod deosebit nici figura şi nici talentul vestitului nostru lăutar [65], ne fac să păstrăm unele rezerve faţă de conţinutul articolului. La aceasta mai contribuie, desigur, şi faptul că articolul a apărut la aproape 28 de ani după ce a avut loc această faimoasă întîlnire, timp în care imaginaţia a putut lucra în voie. Totuşi, de îndată ce a reuşit ca prin măiestria artei sale să încînte mai mult decît oricare alt lăutar pe contemporanii săi, trebuie să admitem că era o personalitate artistică deosebită, că a fost o culme, pentru acea vreme, în arta lăutăriei.

Barbu Lăutarul s-a dus, aşa cum s-au dus şi timpurile în care a trăit şi a cîntat. Flacăra artistică lăutărească nu s-a stins însă odată cu el, ci a fost preluată de alţi lăutari — unii la fel de mari ca şi el — pentru a fi purtată mai departe, pînă peste mări şi ţări. Pentru că, într-adevăr, lăutarii noştri au dus, ca nişte adevăraţi ambasadori ai poporului nostru, faima cîntecului popular romînesc în capitalele a numeroase ţări de pe mai toate continentele. Neculai Paraschiv, Neculai Picu, Grigore Vindereu, toţi trei lăutari bucovineni; Ionică Barbu, nepot al lui Barbu Lăutaru, lăutar ieşan; Gheorghe Ochi-Albi, Sava Pădureanu, Dinică Ciolacu, Cristache Ciolac, Nicu Buică, Grigoraş Dinicu şi alţii lăutari bucureşteni — printre care şi renumitul naist din zilele noastre, Fănică Luca — au cîntat cu toţii peste graniţă, uimind pe străini prin arta lor. Cu toate acestea sfîrşitul celor mai mulţi a fost tragic. Au fost buni şi admiraţi cît au putut cînta, iar cînd n-au mai putut face acest lucru, au fost părăsiţi de toţi cei ce mai înainte nu încetau să-i laude şi să-i admire.

Aceasta a fost soarta lăutarilor — mari şi mici — în trecut. Astăzi lucrurile s-au schimbat, deoarece lăutarii şi-au găsit un rost bine definit în angrenajul vieţii sociale, iar prestigiul lor a crescut ca niciodată în trecut. Dovada o avem în cele peste 20 orchestre populare subvenţionate de stat, care au luat fiinţă în ultimii opt ani. Ca un omagiu adus artistului neîntrecut de altă dată, care a fost Barbu Lăutarul, s-a dat numele lui celei mai mari orchestre populare a noastră, orchestra «Barbu Lăutaru» a Filarmonicii de stat «George Enescu», ansamblu ce ne-a făcut cinste în numeroase ţări din Europa, Asia şi Africa. Acest fapt, ca şi sărbătorirea a 100 de ani de la moartea lui Barbu Lăutarul — eveniment la care nimeni nu s-ar fi putut gîndi înainte de 23 august 1944 — este o dovadă în plus că s-au schimbat multe la noi în ţară, că poporul muncitor ştie să aprecieze pe cei ce au simţit ca el şi cu el.

---

[64] Pasajele sînt reproduse după C. Bobulescu: op. cit., 161—167.
[65] Fr. Liszt: op. cit., 227—228.

https://biblioteca-digitala.ro

CÎNTECE DIN REPERTORIUL LUI BARBU LĂUTARUL

Reconstituirea unui repertoriu de cîntece, care s-au cîntat în urmă cu peste o sută de ani, este o operaţie cu atît mai dificilă cu cît notaţiile muzicale sînt mai puţine. Pentru Moldova primei jumătăţi a secolului trecut, această dificultate este mărită de faptul că publicaţia lui François Rouschitzki, singura de altfel, este inaccesibilă prin raritatea ei. La aceasta se mai adaugă pe de o parte faptul că indicaţiile referitoare la ceea ce a cîntat Barbu Lăutarul sînt nu numai rare şi întîmplătoare dar şi vagi, iar pe de altă parte faptul că pentru acelaşi text — este vorba de variante, bineînţeles — găsim două şi chiar trei melodii diferite. De aceea, pentru alegerea melodiilor ce dăm, am ţinut seama de aria lor de circulaţie, dar şi de frecvenţa în diferite publicaţii. Cu alte cuvinte, nu ne-am mulţumit să constatăm că o melodie oarecare a circulat în Moldova, ci pentru cazul cînd existau două melodii diferite pe acelaşi text, am ales-o pe aceea pe care am întîlnit-o în mai multe publicaţii sau manuscrise. Criteriul poate să nu fie valabil în toate cazurile, oferă însă probabilitatea cea mai mare.

În micul repertoriu ce dăm, am cuprins: *a)* cîntece despre care am găsit indicaţii cum că au fost cîntate de Barbu Lăutarul; *b)* cîntece care au circulat în Moldova în perioada 1800—1850 şi care trebuie să fi fost cîntate şi de Barbu Lăutarul; *c)* cîntece pe versurile lui Costache Conachi care au circulat prin lăutari. Manuscrisul în notaţie psaltică, din care am luat aceste ultime cîntece — plus cîntecul « Nu mă pedepsi, stăpînă » — a fost cumpărat, după cum se specifică pe partea interioară a copertei, « de la Isr. Kuppermann din Iaşi, la 19 iunie 1907 ». Aşadar, este de provenienţă moldovenească. Pentru această provenienţă pledează, de altfel, şi unele particularităţi de limbă, uşor de sezisat prin simpla parcurgere a textelor. Nu am dat facsimilele cîntecelor ce publicăm din acest manuscris, deoarece intenţionăm să transcriem, să studiem şi să publicăm întregul manuscris, fiind de cea mai mare importanţă pentru cunoaşterea gustului muzical al societăţii moldovene din prima jumătate a secolului al XIX-lea.

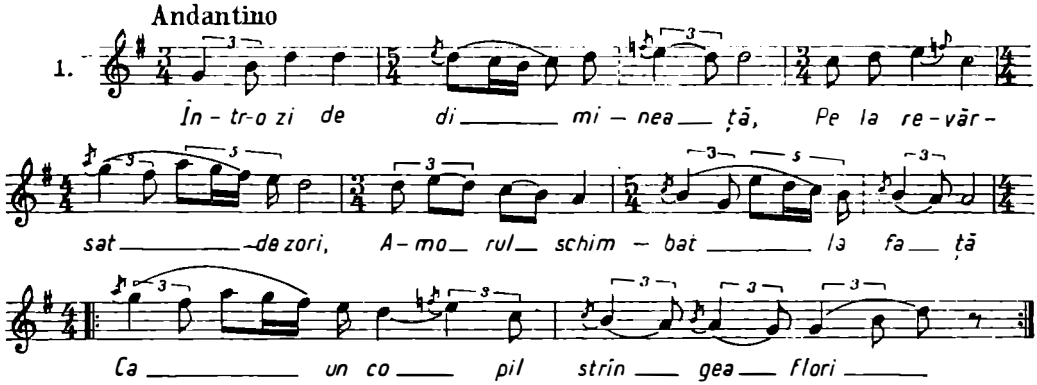
Melodiile au fost păstrate în forma în care le-am găsit. Intervenţiile noastre constau în transpunerea lor la aceeaşi înălţime; în transpunerea la octavă a unor mutaţii, pentru a uşura execuţia vocală; în înlocuirea lui *si becar* prin *do bemol* (v. nr. 11), deoarece considerăm scrierea mai clară.

Pentru melodiile care nu aveau texte, am adoptat variantele respective din colecţia de « Poezii populare » a lui Vasile Alecsandri. În toate cazurile, pe lîngă faptul că am arătat jos proveniența versurilor, textul de sub muzică l-am cuprins între croşete drepte.

La fiecare cîntec în parte am arătat: de unde a fost luat; în ce publicaţii şi manuscrise se mai găsesc variante; diferite referinţe privitoare la circulaţia în trecut.

Considerăm că acest început va da imbold şi altor cercetători să ajute la completarea repertoriului ilustrului nostru lăutar, pentru că numai astfel vom putea ajunge la o mai bună cunoaştere a însăşi vieţii muzicale a oamenilor de acum un veac şi ceva.

ÎNTR-O ZI DE DIMINEAŢĂ



https://biblioteca-digitala.ro

Într-o zi de dimineață,
Pe la revărsat de zori,
Amorul schimbat la față
Ca un copil, strîngea flori
Și strîngînd, zicea în sine:
Vai cel ce va primi
Aceste flori de la mine,
Că-n sine să va răni.

Zori de ziuă să răvarsă
Și eu ochii n-am închis,
Cum să-i închiz cînd ei varsă
Pîraie de foc nestins?!
Drept e, soro, ca să verse
Pentru tine ne-ncetat,
Atîtea lacrimi de dese
Și să fiu tot desperat?

Ah! copilă, blîndă zînă,
Tu cunoști cum pătimesc,
Întinde gingașa-ți mînă
L-aceste ce-ți jeluiesc.

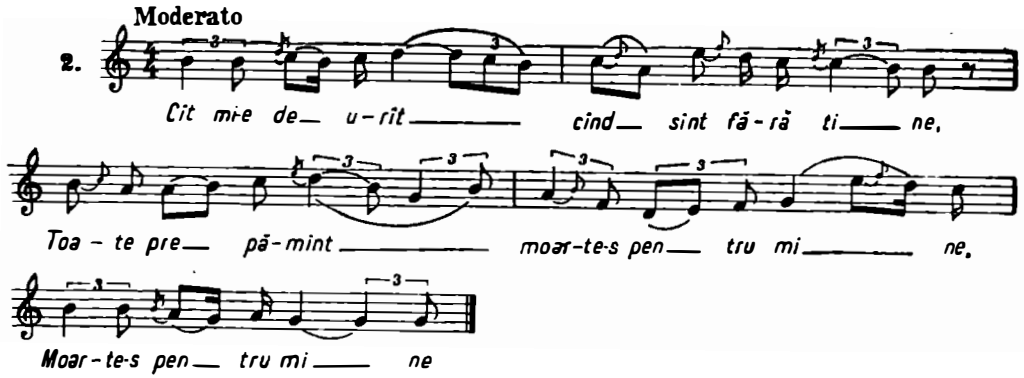
Anton Pann: Cîntece de lume. București, E.S.P.L.A. (1955) 291.

Originea cîntecului: ΠΑΝΔΩΡΑ Τόμος Α' Constantinopole (1843) 99 ('Exeis kalos Afroditis . . .).

Text: C. Conachi: Poezii. Alcătuiri și tălmăciri. Iași (1856) 23 (« Într-un rădiu, de dimineață . . .»).

Am găsit textul circulînd și pe o altă melodie (v. Biblioteca Acad. R.P.R., Ms. rom. 3244, f. 1).

CÎT MI-E DE URÎT CÎND SÎNT FĂRĂ TINE



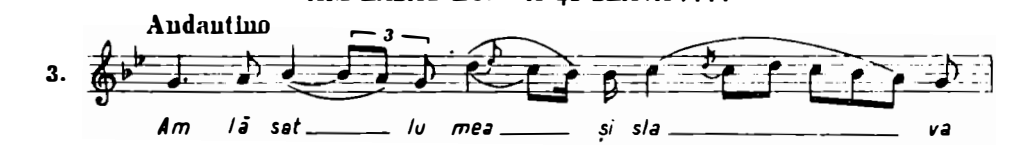
Cît mi-e de urît cînd sînt fără tine,
Toate pre pămînt moarte-s pentru mine
Orișiunde-i fi, dacă nu ești față,
Parcă-s prin pustii, afară din viață.

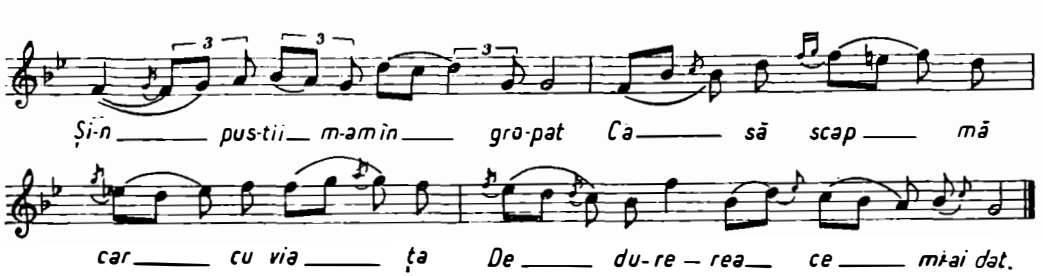
Vai de mine-atunci cînd nu vii îndată!
Pe urmă-ți mă iau și pling ziua toată.
Pe braț să mă ții, tremură văzduhul,
Pe piept să mă culci, ca să-mi dau eu duhul.

A. Pann: Cîntece de lume. 285.

Text: C. Conachi: op. cit., 71.

Melodia a apărut, notată de un străin, încă în anul 1822 (v. G. Breazul: Patrium Carmen. Craiova, Scrisul Românesc [1941] 438).

AM LĂSAT LUMEA ȘI SLAVA . . . .

https://biblioteca-digitala.ro



Am lăsat lumea și slava
Și-n pustii m-am îngropat,
Ca să scap măcar viața
De durerea ce mi-ai dat.

Dar în zadar, că odihnă
Nici aicé n-am găsit
Chipul tău nici zi nici noapte
De mine nedespărțit

De văz ceriul, de văz stele,
Fața ta le-închipuesc
Și cu-a firii hazuri toate
Nurii tăi sămăluesc.

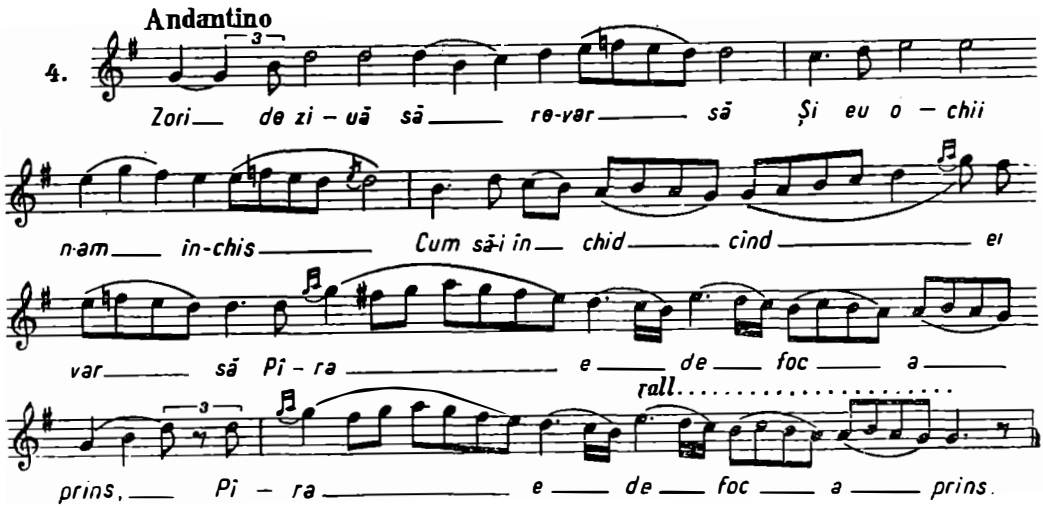
Pusnicile cîntărețe
Apele ajungu la glas
Jale cîntă, eu vărsŭ lacrimi
Că fără de tine am rămas

Munții, stîncile răsună
De cumplitul mieu suspin
Ceriu stă la îndoială:
Lui sau ție mă închin.

Dar vai mie că durerea
N-a lipsi cînd voi fi ieu
Ah fără de tine și lumea
Îmi pare că-i un pustiu.

Bibl. Acad. R.P.R., ms. rom. 3244, f. 4.
Autor versuri: C. Conachi (v. op. cit. 108).

ZORI DE ZIUĂ SĂ REVARSĂ ....


Andantino
4.
Zori de zi-uă să re-var să Și eu o-chii
n-am in-chis Cum să-i in-chid cînd ei
var să Pî-ra e de foc a
rall.
prins, Pî-ra e de foc a prins.

Zori de ziuă să revarsă
Și eu ochii n-am închis
Cum să-i închid cînd ei varsă
Pîrae de foc aprins?

Și mă vaiet cu suspinuri
Ce tot lacrămi, ce tot chinuri
Cînd durerea de amoriu
Mă sfîrșește și-oi să moriu

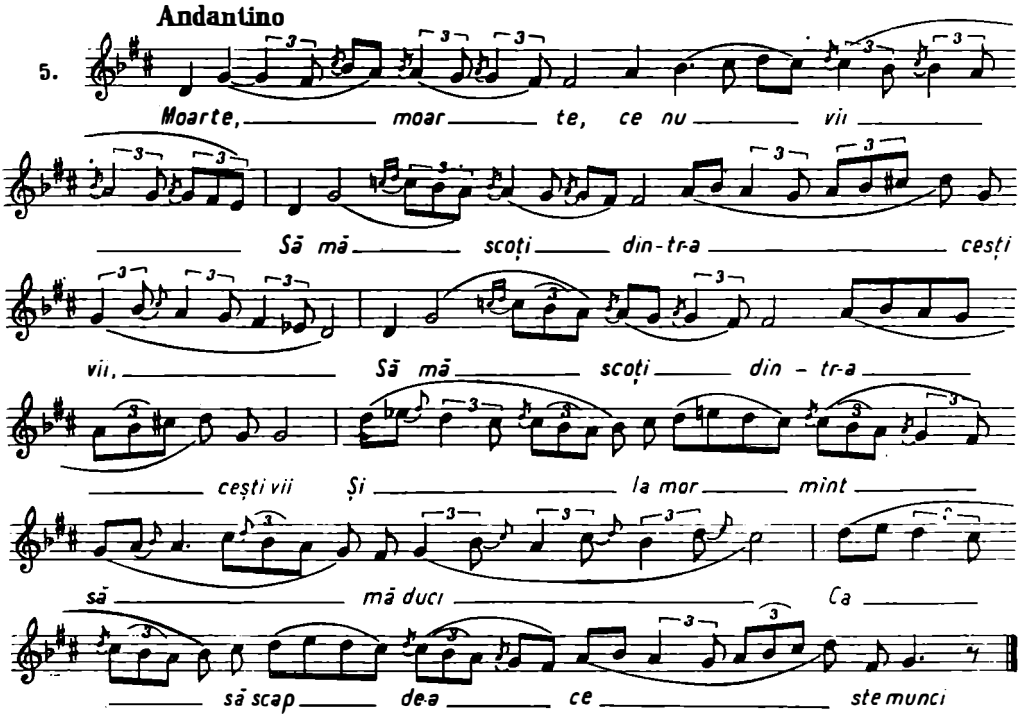
https://biblioteca-digitala.ro

Ah! moarte, numai la tine
Scăparea mea poate fi,
Căci la necaz moarte vine
Şi omu poate muri

Repezeşte dulce raze
Din doi ochi mîngîitori
Şi vino de înviază
Pre alţi doi ce-s muritori.

Aceasta-i a ta putere
Acesta-i darul ce ai
Că numai pentr-o părere
Viaţă iei, viaţă dai.

Biblioteca Acad. R.P.R., Ms. rom. 3244, f. 25^{r} – 26^{r}
Var.: D. Vulpian: Muzica populară. Romanţe. Bucureşti, Socec, f. d. 127.
Textul: C. Conachi: op. cit., 47.

MOARTE, MOARTE, CE NU VII....

Andantino
5.
Moarte, moar te, ce nu vii
Să mă scoţi din-tr-a cesti
vii, Să mă scoţi din - tr-a
cesti vii Şi la mor mînt
să mă duci Ca
să scap dea ce ste munci

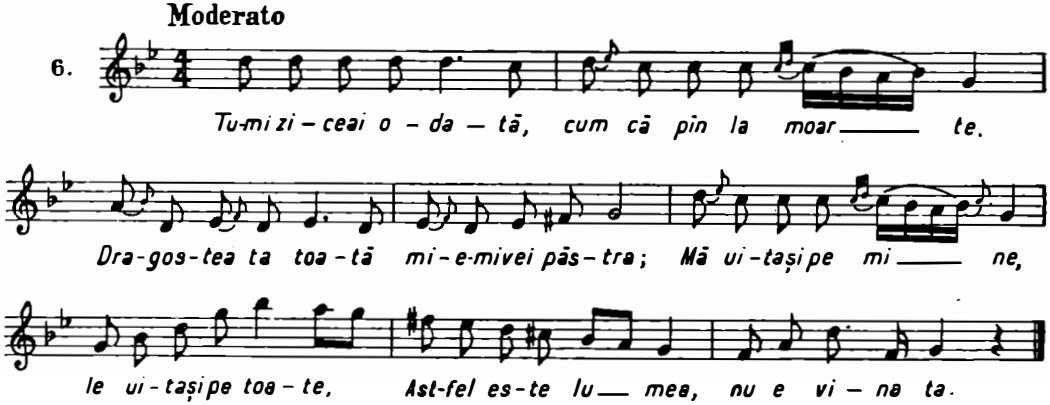
Moarte, moarte ce nu vii
Să mă scoţi dintr-aceşti vii,
Şi la mormînt să mă duci
Ca să scap de-ceste munci.

Să nu mai trăiesc pre lume
Tot cu ah! cu mihniciune
Şi oare mai iaste-n lume
Vre un pătimaş ca mine

Ca să merg să-i povestesc
Cite trag şi pătimesc.
De la toţi împotrivire
Pînă şi nelegiuire.

Biblioteca Acad. R.P.R., Ms. rom. 3244, f. 18.
Textul: C. Conachi: op. cit. 65.

https://biblioteca-digitala.ro

TU-MI ZICEAI ODATĂ

Moderato
6.
Tu-mi zi - ceai o - da - tă, cum că pîn la moar — te.
Dra-gos-tea ta toa - tă mi-e-mivei păs-tra; Mă ui-taşipe mi — ne,
le ui - taşipe toa - te, Ast-fel es-te lu — mea, nu e vi - na ta.

Tu-mi ziceai odată, cum că pîn' la moarte
Dragostea ta toată mie-mi vei păstra;
Mă uitaşi pe mine, le uitaşi pe toate,
Asfel merge lumea, nu e vina ta.

Tu-mi ziceai odată: Ah! al meu iubite,
Partea mea din ceruri ţie o voi da;
Toate sînt uitate, toate sînt pierdute,
Asfel este veacul, nu e vina ta.

Ştii cînd vărsai lacrimi şi-n genunchi la mine
Îmi ziceai: O dragă, nu te voi uita.
Mă uitaşi îndată, mort fui pentru tine,
Vremea şterge toate, nu e vina ta.

Te strîngeam în braţe, şi buzele tale
O rouă cerească pe gură-mi lăsa;
Dar ieşi otravă şi venin din ele,
Asfel ţi-este sexul, nu e vina ta.

Cinste şi virtute, amor şi credinţă,
Ieri îmi jurai mie, azi cui s-o-ntîmpla;
Nu cunoşti iubire, nu ai pocăinţă,
Asfel ţi-este sexul, nu e vina ta.

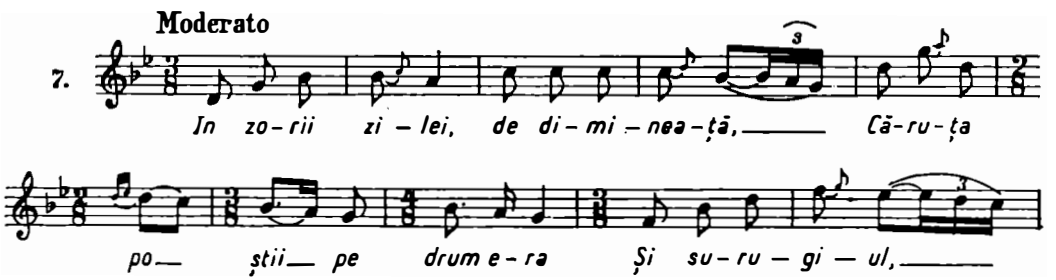
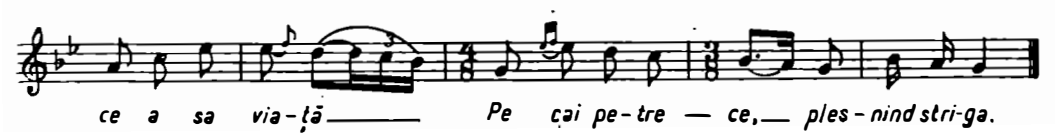
Aurul şi slava ţi-a gonit amorul
Şi-ţi văzui credinţa că-n aer zbural
Îţi vindecaşi rana, îţi pieri şi dorul,
Asfel ţi-este sexul, nu e vina ta.

Dar însă cu toată a ta necredinţă,
Inima-mi tot bate oricînd te-oi vedea:
Înger eşti în ochi-mi, din ceruri fiinţă,
Asfel e amorul, nu e vina ta.

Cîntat de Barbu Lăutarul la întîlnirea cu Liszt (cf. C. Bobulescu: Lăutarii noştri, 162). Anton Pann: Cîntece de lume. 287.

Variante: D. Vulpian: Romanţe. 110; G. Breazul: Relaţii muzicale romîno-ruse. Supliment la *Muzica* nr. 11—12 (1954) 15.

I. Eliade Rădulescu afirmă că această romanţă s-a cîntat şi la Craiova (v. Opere complete, ed. P. V. Haneş, Bucureşti, « Minerva » I, 1916, 71).

ÎN ZORII ZILEI...

https://biblioteca-digitala.ro

În zorii zilei, de dimineaţă,
Căruţa poştii pe drum era
Şi surugiul, ce a sa viaţă
Pe cai petrece, plesnind striga

— Mişcaţi cu toţii, domol la vale,
Mereu la culmea ce o zăriţi
Acolo-i poşta, sfîrşit de cale
Unde voi trebui să odihniţi.

Veţi odihni, dar eu ticălosul
Nu am odihnă p-acest pămînt ;
Sufletu-mi zboară la-ntunecosul
Al dragii mele veşnic mormînt.

Cît am iubit-o, voi ştiţi, de tare,
Voi ţineţi minte ce goană dam,
Grăbind prilejul de sărutare.
Ah! ce ferice atunci eram!

Am fost ferice, dar cruda-mi soartă
Puţine zile mi-a fost zîmbit,
Căci draga-mi pe braţ o văzui moartă
Şi spre viaţă eu osîndit.

Mişcă şaiaşul, mişcă voinice,
Sfarămă-mi jugul sub care gem,
Tu mă poţi face iarăşi ferice,
Grăbindu-mi moartea ce mult o chem.

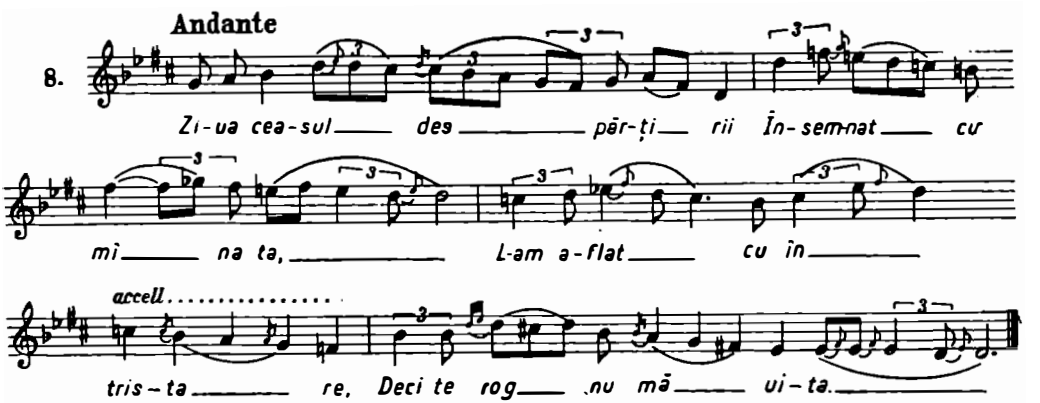
În fuga mare te poticneşte
Şi-mi rupe capul aici pe loc,
Să zbor acolo unde-mi zîmbeşte
Al presimţirii dorit noroc

(Din Moldova)

Anton Pann: Cîntece de lume. 224. Culegătorul specifică: «Din Moldova».

V. Alecsandri vorbeşte, în cantoneta «Surugiul», de aria: «Căsuţa poştei» (v. Teatru, I, Buc [1923] 36) ceea ce duce la presupunerea că a fost destul de cunoscută în Moldova.

ZIOA, CEASUL DESPĂRŢIRII...



Zioa, ceasul despărţirii,
Însemnat cu mîna ta
L-am aflat cu întristare,
Deci te rog nu mă uita.

Însă mergi unde te-aşteaptă
Cu dorinţă ca şi-a ta
Ca să afli mulţemire,
Deci te rog nu mă uita.

Norocirea îi ştiută
Cînd din tot feliul s-a lupta
În necazuri să te-arunce
Şi te rog nu mă uita

N-au fost zi ca să lipsască
Amărît a mă-ntrista
De-a ta soartă pătimească
Deci te rog nu mă uita.

https://biblioteca-digitala.ro

Ori și unde de vei merge,
Ori și ce de vei afla,
Inima să nu ț-o plece,
Și te rog nu mă uita

Înoiri de lucruri multe
Să-ți vîneze vor cînta
Inima cé simțitoare
Deci te rog nu mă uita.

Și pe mine ori și unde
Soarta mă va arunca,
Socotește că-ți sînt slugă
Și te rog nu mă uita.

Gata sînt păharul morții
În tot ceasul a-l gusta
În jertfire pentru tine,
Deci te rog nu mă uita

Îți doresc din suflet toate
Încît nu-ți pot arăta.
Fericire pămînteasică,
Deci te rog nu mă uita.

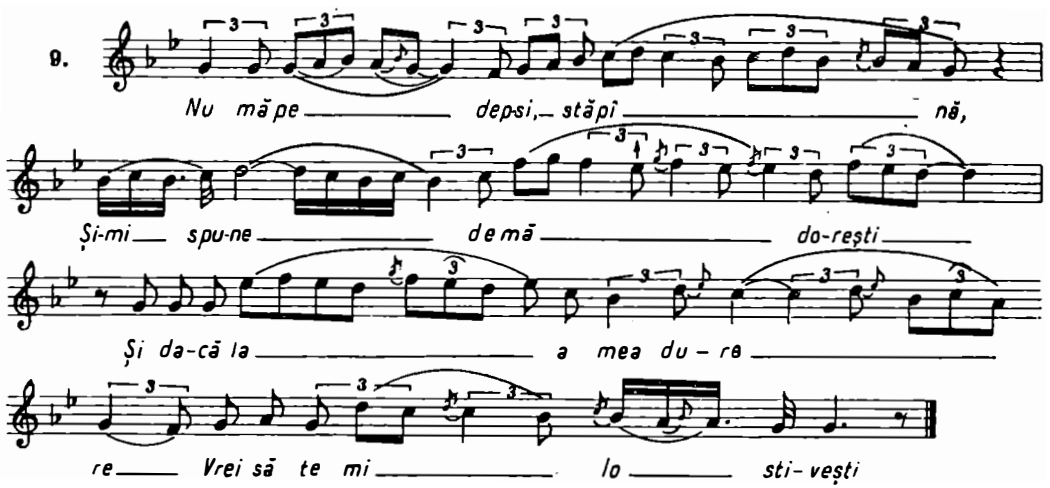
Fie-ți ceriul cu priință
Fie-acum a-ți ajuta,
Pentru că îți sînt dorit,
Te rog dar nu mă uita.

Biblioteca Acad. R.P.R., Ms. rom. 3244, f. 7[rv]

Cîntecul circula pe timpul cînd M. Kogălniceanu se afla la studii în străinătate, deci în a treia decadă a secolului trecut. Dacă cumva este același cu *Din ciasul dispărțirii* — socotind că *din* se datorește descifrării greșite al lui *ḍiua* — apoi Kogălniceanu îl socotea « unul din cele mai frumoase cîntece de amor din lume» (v. Opere, Ed. A. Otetea, București, I, (1946) 552).

O altă melodie, cu textul mult contaminat, am publicat în « Cîntece romînești inedite de la începutul sec. al XIX-lea » (v. *Revista de folclor*, 2 [1957], 85).

NU MĂ PEDEPSI, STĂPÂNĂ...

9.

Nu mă pedepsi, stăpînă,
Și-mi spune de mă dorești
Și dacă l-a mea durere
Vrei să te milostivești

N-aș dori altă viață
Dacă eu cu tine-n brațe
Zi și noapte aș petrece
Ce plăcere-aș mai pofti?

Nu te încrede în fericire
C-ar fi vis înșelătoriu
Cu un glas mîngîitoriu
Sufletul îmi dau zălogire

Vin stăpîna mea în brațe
Să petrecem fericire
Dacă la a mea durere
Poți a te milostivire

https://biblioteca-digitala.ro

Această durere-a niea
Aceasta m-au omorît ;
Aceasta îmi curmă viața,
Aceasta m-au otrăvit.

Inima mi s-au negrit,
Sufletul mi s-au rănit,
Trupul mi s-au veninat,
Amoréza m-au lăsat.

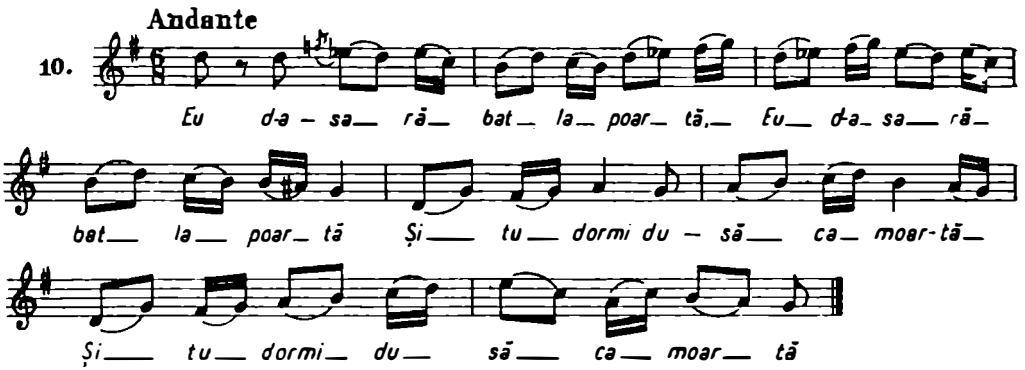
Spune-mi, puică, ce-am greșit
În vremea [ce] te-am iubit
Dacă la a mea durere
Vei avea milostivire.

Liră falnică, duioasă,
Ce mai răsuni în zadar,
Cînd fericirea și viața
Să sfîrșește cu amar ?

Ah! fericirilor trecute
Care nu-i să mai veniți,
Truda gîndurilor mele
Pomeniri ce nu muriți.

Bibl. Acad. R.P.R., Ms. rom. 3244, f. $18^{v}-19^{r}$
Variante: A. Pann: Cîntece de lume. 186
D. Vulpian: Romanțe. 79
G. Breazul: Patrium Carmen. 331 (Facsimil dintr-un ms. în notație psaltică dinainte de anul 1844).

EU D-ASEARĂ BAT LA POARTĂ...



Eu d-aseară bat la poartă !
Și tu dormi dusă ca moartă
Nici n-auzi și nici că vezi, !
Și că sufer nu mă crezi

Scoală dar și te deșteaptă,
Să vezi cine te așteaptă,
Că te-așteapt-un puișor,
Să-ți vorbească de amor !

Scoală, puică, vin la mine
Să mă bucur lîngă tine,
Că am plîns, am suspinat
De cînd puica m-a uitat !

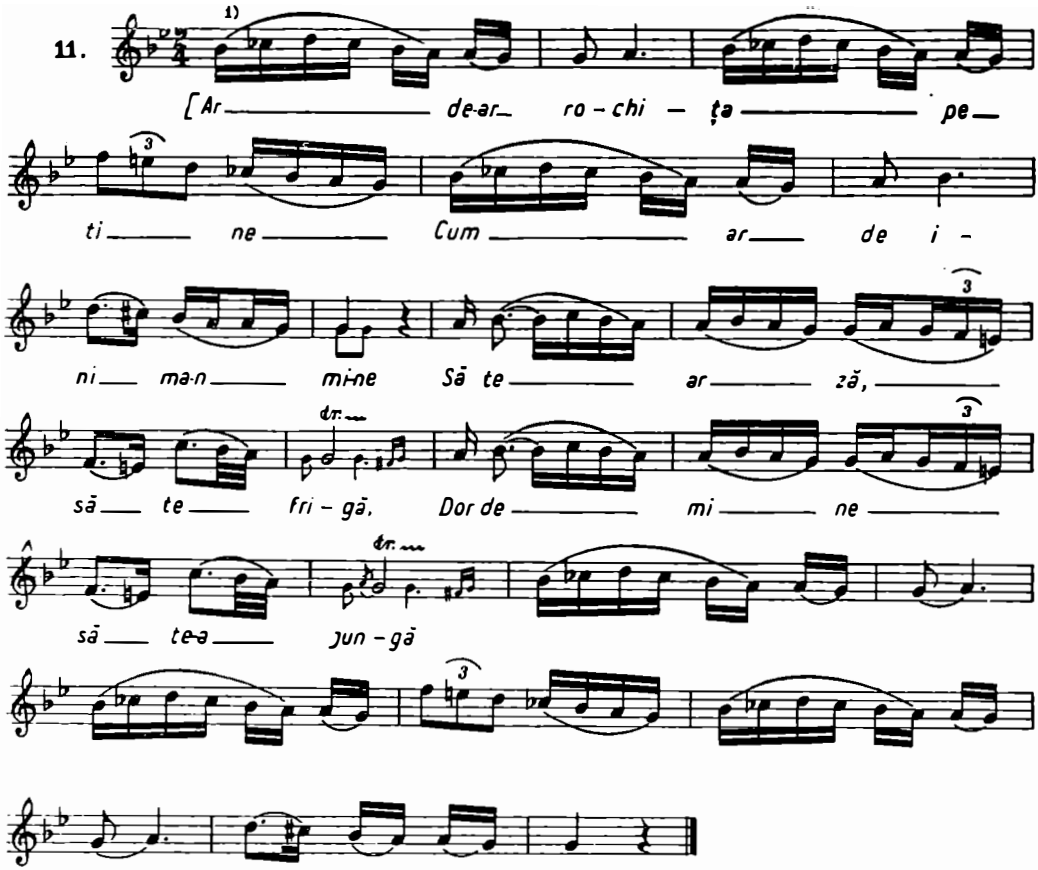
Dar eu tremur lîngă poartă
Și tu dormi, dormi-r-ai moartă!
Fără păs și fără dor
Pentru tristul meu amor !

Cîntat de Barbu Lăutarul la serenade (v. V. Alecsandri: Teatru [« Barbu Lăutarul »] București, « Cartea Românească » I, (1923), 57).
D. Vulpian: Romanțe. 50.
Al. Berdescu: Melodii române. Caiet IX, 3; Ed. Wachmann: Barbu Lăutarul, Melodii populare române. Bucharest, J. Sandrovits et C°, Lith. F. John VI, Wien, f.d., 8.

https://biblioteca-digitala.ro

C. Miculi publică şi el o melodie al cărui titlu este: « Ah! tu dormi, dormi-re-ai moartă » care este însă total diferită. (v. Douze airs nationaux romains. Léopol, Wild, IV, 9). Am publicat-o pe cea de mai sus deoarece are circulaţie mai mare.

ARZĂ-ŢI ROCHIŢA PE TINE...

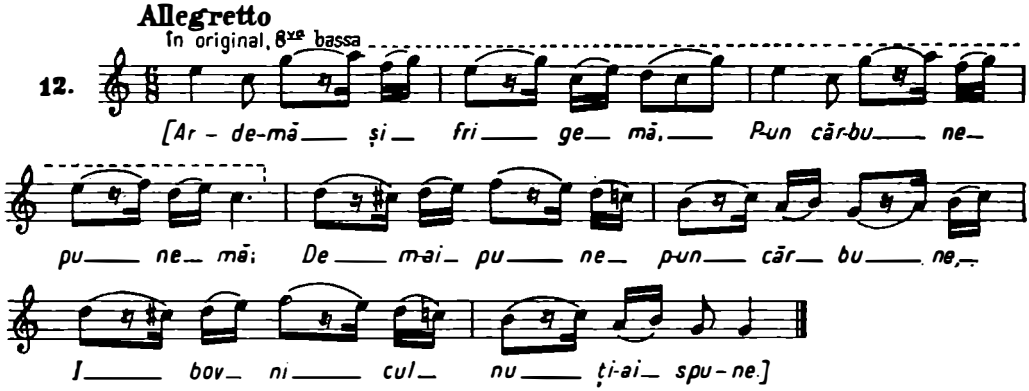
11.

Arză-ţi rochiţa pe tine
Cum arde inima-n mine !
Să te arză, să te frigă,
Dor de mine să-te-ajungă !

Că mă topesc din picioare
De atîta-namorare
Arde inima şi strigă
Şi nu-i cine să mi-o stingă !

1. În original, în loc de *do bemol* este peste tot *si becar.*
Cîntat de Barbu Lăutarul la serenade (v. V. Alecsandri: Teatru, I/57)
Melodia din: Eduard Wachmann, Barbu Lăutarul. 3
D. Vulpian: Romanţe, 7

https://biblioteca-digitala.ro

HORĂ ŢIGĂNEASCĂ


Allegretto
în original, 8va bassa
12.
[Ar - de-mă și fri ge mă, Pun cărbune ne-
pune mă; De mai pune pun cărbune,
I bov ni cul nu ți-ai spune.]

Arde-mă şi frige-mă
Pe-un cărbune pune-mă;
De mă-i pune pe-un cărbune
Ibovnicul nu ţi-oi spune ;

De mă-i pune-ntr-o frigare
Ibovnicul vină n-are!
De mă-i bate cu-o vărguţă
Peste ochi şi peste ţiţă

Tot m-oi duce la portiţă
Să dau altuia guriţă.

De mă-i bate cu gardul
Tot m-oi iubi cu altul !

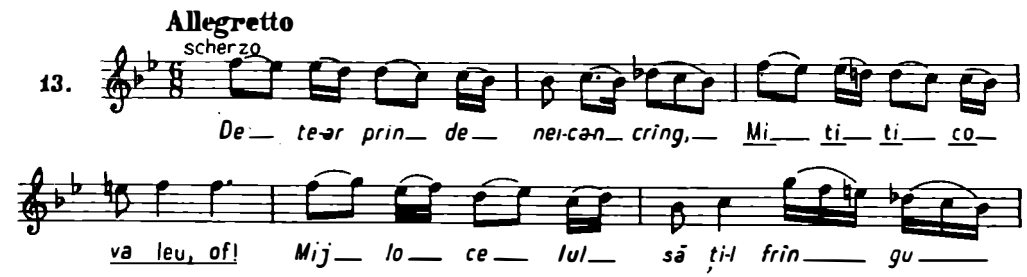
Aşa-mi cere sufletul,
Aşa-mi este umbletul.
Via-n vară înfloreşte,
Iar în toamnă cum rodeşte

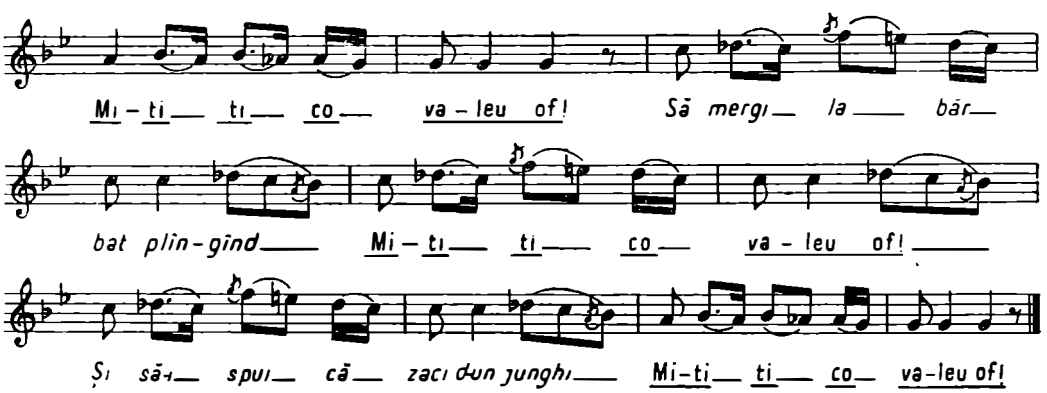
Vine graur de-o ciupeşte
Eu de ieri am înflorit,
Sînu-mi încă n-a rodit
Şi il arde-un foc cumplit.

Este un cîntec care s-a bucurat de circulaţie mare în prima jumătate a secolului trecut. Puşkin a introdus textul acestui cîntec în poemul său « Ţiganii » (v. V. Alecsandri ; Poezii populare ale Romînilor. Bucureşti, Ed. Şcoalelor (1942) 208 [nota la nr. 10]). Circulaţia lui între anii 1820—1823 este menţionată şi în « Muzica romînească de azi » (Cartea Sindicatului artiştilor instrumentişti din Romînia. Bucureşti 1939, 744).

D. Vulpian ; Balade, Colinde, Doine, Idyle. Ed. culegătorului, f.d., 8. Am înlocuit textul lui Vulpian cu cel al lui V. Alecsandri (op. cit., 135), fiind mai complet şi mai închegat.

Anton Pann (v. Cîntece de lume. 129) publică şi el un cîntec cu text asemănător, melodia însă este deosebită. Am preferat-o pe cea a lui Vulpian, fiind mai « lăutărească », deci este mai probabil să fi fost cîntată de Barbu Lăutarul.

DE TE-AR PRINDE NEICA-N CRÎNG ....

https://biblioteca-digitala.ro



De te-ar prinde neica-n crîng
Mititico valeu, of!
Mijlocelul să ți-l frîng
Mititico valeu, of!

Să mergi la bărbat plîngînd
Mititico valeu, of!
Și să-i spui că zaci d-un junghi
Mititico valeu, of!

De te-ar prinde neica-n crîng
Mijlocelul să ți-l frîng
Să pleci la măta plîngînd
Ochi-n lacrimi șuruind.

Mititică ești de stat
Și dulce la sărutat.
Floricică ș-o lalea,
Mînca-ți-ar ochii neica,

Mult sînt dulci și drăgănei,
Moare lumea după ei
Și n-o știe nimenea
Decît eu și mîndra mea!

Cîte-n lume le-am iubit,
Toate că s-au mulțumit ;
Dar aceasta d-o iubesc,
Zice să mă prăpădesc.

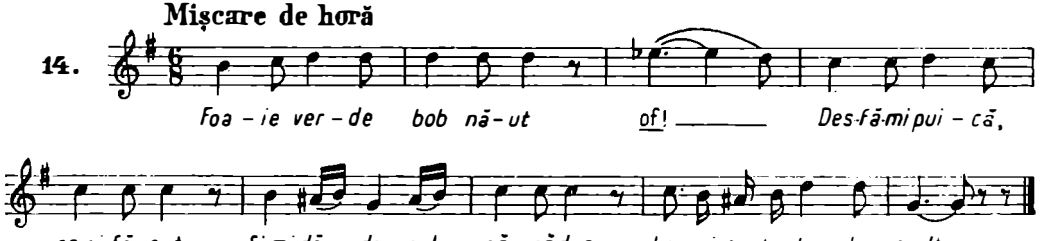
D. Vulpian: Balade, Colinde, Doine, Idyle. 52.

Var.: *Arta.* Revistă muzicală, Iași 3 (1897) 409—410. La sfîrșitul cîntecului se arată: « În caietul 2 a cîntecelor populare culese și armonizate pentru piano de d. G. Musicescu, sub nr. 5 figurează același cîntec. . . » Nu am găsit publicația, așa încît nu am făcut nici trimitere.

Cîntecul s-a bucurat de o perioadă de circulație de peste o sută de ani. Limitele cunoscute pînă acum: din 1782, cînd îl amintește Fr. Sulzer în a sa « Geschichte des transalpinischen Daciens » (v. G. Breazul: Patrium Carmen. 343), pînă în anul 1897 cînd se publică varianta din revista *Arta.* Din perioada 1820—1823 se menționează jocul « Mititica » (v. « Muzica românească de azi », Cartea Sindicatului artiștilor instrumentiști din Romînia. București [1939] 744) care folosea, după cum presupunem, aceeași melodie.

DESFĂ-MI, PUICĂ, CE-AI FĂCUT . . .

14. **Mișcare de horă**



https://biblioteca-digitala.ro

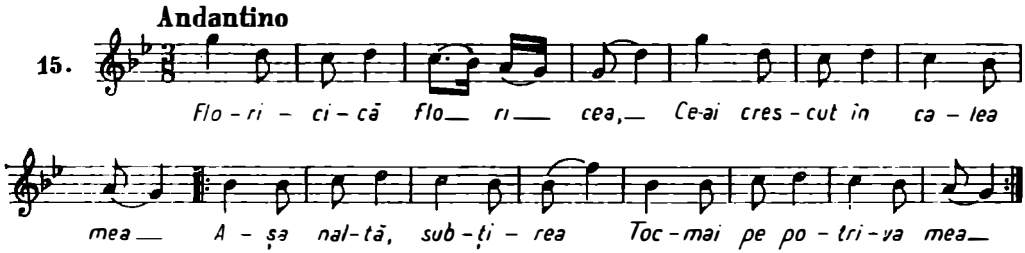
Foaie verde, bob năut, of!
Desfă-mi, puică, ce ai făcut
Şi-mi dă drumul să mă duc,
La puicuţa de demult.

Foaie verde bob năut, of!
Să mi-o pup, să mi-o sărut.
N-am făcut ca să-ţi desfac,
Ţi-am făcut că mi-ai fost drag.

I. Paschill: Frînturi de suflet... Bucureşti, Magazinul Conservatorului, f.d., I, 11 Specifică: « *Cîntată de Barbu Lăutarul*».

Var. mel. Ed. Wachmann: Barbu Lăutarul..., 3; D. Vulpian: Romanţe. 45; Al. Berdescu: Melodii romîne..., Caiet 5, nr. 2; acelaşi, *Trei diferite melodii romîne*, nr. 3 (« Hore Terreneasca »).

FLORICICĂ FLORICEA...

15. Andantino

Floricică floricea,
Ce-ai crescut în calea mea
Aşa naltă, subţirea
Tocmai pe potriva mea,

Floricică trei sulfine
Dorul tău calea mi-aţine ;
Merg la deal şi merg la vale,
Dorul tău îmi iese-n cale.

Floricică de pe şes,
Te-am îndrăgit de pe mers,
Că ţi-e mersul legănat,
La inimă m-ai secat.

Floricică de pe deal
Dorul tău mă duce val ;
Val mă duce, val mă-ntoarce
Şi din om neom mă face.

Se cînta pe vremea lui Barbu Lăutarul (cf. M. Posluşnicu: Istoria muzicii la Romîni 610).

Izvoraşul, Bistriţa-Mehedinţi, 4 (1922), nr. 2,6. (Cor pe 3 voci egale, de G. Galinescu).

200 cîntece şi doine. E.S.P.L.A. (1955) 113; *Ia mai zi din frunză*, Ed. de stat didactică şi pedagogică (1958) 55.

Varianta Alecsandri (Poezii populare ale Romînilor, 161):

Frunză verde de ovăs
Floricică de pe şăs!
Te-am îndrăgit de pe mers,
Că ţi-e mersul legănat
La inimă m-a secat !

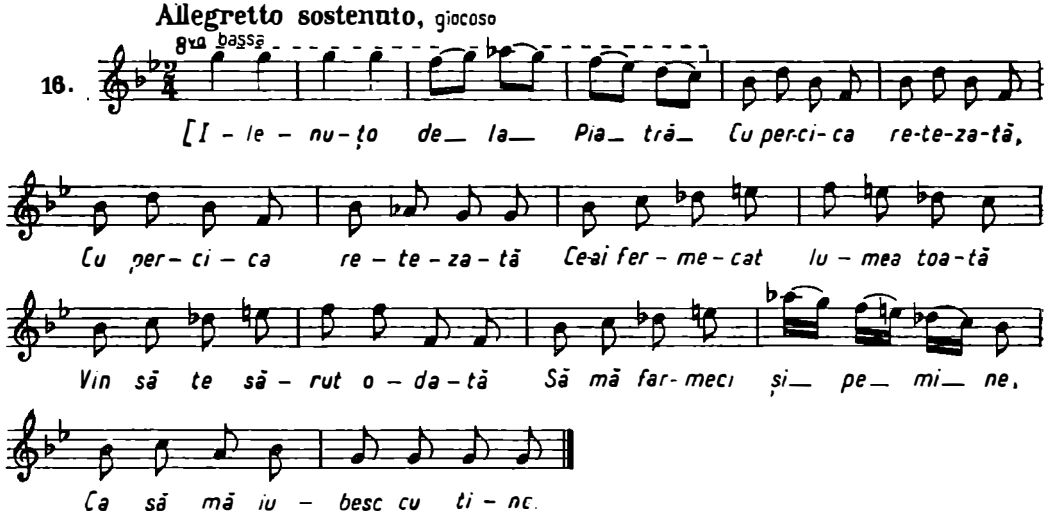
Floricică, floare-albastră
Răsărită-n calea noastră
Nălţişoară, subţirea
Tocmai din potriva mea
Cărăuşii te-or călca

https://biblioteca-digitala.ro

Te-or călca şi te-or strica,
La inimă m-or seca ;
Floricică, floricea
Vină pe inima mea,

Lîngă mine să-nfloreşti,
De pas rău să te fereşti,
Sufletul să-mi răcoreşti !

ILENUŢA DE LA PIATRA...


Allegretto sostenuto, giocoso
16.
[I - le - nu - ţo de la Pia - tră Cu per-ci-ca re-te-za-tă,
Cu per - ci - ca re - te - za - tă Ce-ai fer - me - cat lu - mea toa - tă
Vin să te să - rut o - da - tă Să mă far - meci şi pe mi ne,
Ca să mă iu - besc cu ti - nc.

Ilenuţo de la Piatră
Cu percica retezată
Ce-ai fermecat lumea toată,
Vin să te sărut odată
Să mă farmeci şi pe mine
Ca să mă iubesc cu tine

De ţi-e bărbatul urît,
Ia ţărnă de la mormînt
Şi-i presară-n aşternut
Să se scoale surd şi mut.
Şi-i dă-n mînă o vărguţă
Să se apere de mîţă.

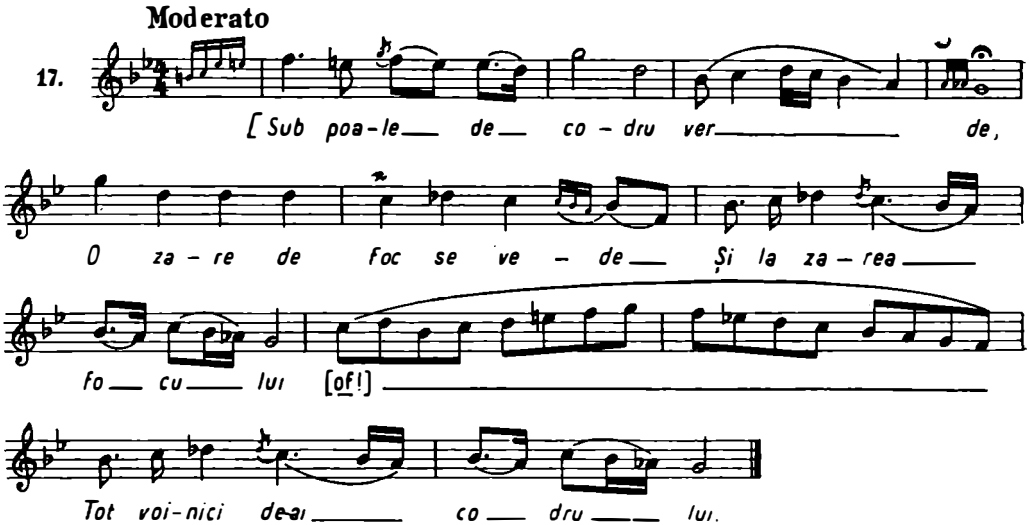
Sărmanul bărbatul prost !
Bun odor la casă-a fost !
Orice vede el nu crede,
Orice crede el nu vede !

Se cînta pe vremea lui Barbu Lăutarul (v. M. Posluşnicu: op. cit., 594). Se pare că melodia ar fi fost publicată de Fr. Rouschitzki (Musique orientale. 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs). În lipsa colecţiei acesteia, publicăm o variantă luată din Vulpian (Balade, Colinde, Doine, Idyle, nr. 255). Textul l-am luat din V. Alecsandri (Poezii populare ale Romînilor, 135).

D. Vulpian publică şi o horă (v. « Horele noastre » Bucureşti, Socec, f. d., I, 120), variantă a celei de mai sus, iar Caliopi Zographos (Cîntece şi doine de peste Olt, Bucureşti C. Gebauer, f. d., I, nr. 9) publică melodia unui cîntec: « Ilenuţa de la Piatra », nu are însă nici o legătură cu cea de mai sus.

O variantă de text se găseşte în C. Negruzzi (Opere alese, I [Cîntece populare a Moldovei], E.S.P.L.A., [1957], 281—282), ceea ce pledează, odată mai mult, pentru circulaţia mare a cîntecului.

https://biblioteca-digitala.ro

SUB POALE DE CODRU VERDE ...

Sub poale de codru verde
O zare de foc se vede
Şi la zarea focului
Tot voinici de-ai codrului!

Nu ştiu zece sau cinsprece
Sau peste sută mai trece,
Ştiu că beau vinaţe reci
Şi că frig vr-o cinci berbeci,

Dar nu-i frig ei cum se frige
Ci-i anină pin cîrlige
Şi-i întoarce prin belciuge
Să le facă carnea dulce.

Iar cum sta şi ospăta,
Căpitanul şuiera,
Ei ospăţul şi-l lăsa
Şi la luptă alerga.

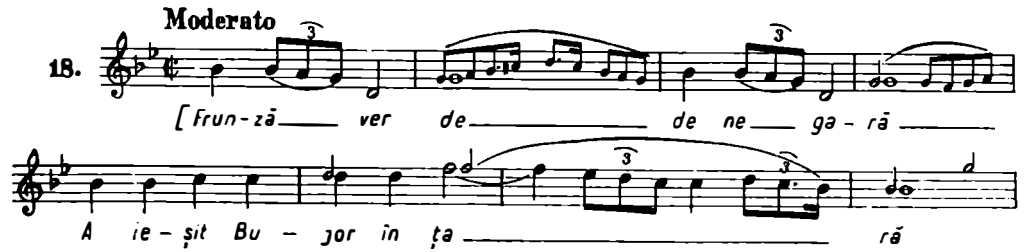
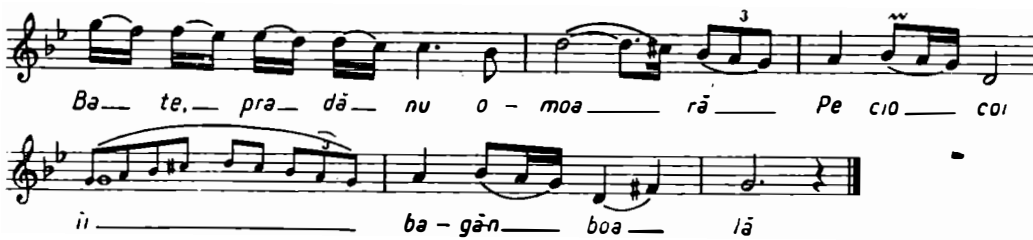
Lupta ei cît se lupta,
Potiraşii alunga,
Da-n codru cînd se-ntorcea,
Nici un os nu mai găsea,

Că-n urma voinicilor
Calcă ceata lupilor
De prin fundul codrilor.

Îl cînta Barbu Lăutarul (v. V. Alecsandri: Teatru, Bucureşti, I, [1923] 58).

Melodia: C. Miculi (Douze airs nationaux roumains, IV, 6), iar textul este luat din V. Alecsandri (Poezii populare ale Romînilor, Bucureşti, « Casa Şcoalelor» [1942] 109—110).

Variante: A. Panu: Cîntece de lume. 104; D. Vulpian: Balade, Colinde, Doine Idyle, 127.

BUJOR

https://biblioteca-digitala.ro

Frunză verde de negară
A ieşit Bujor în ţară!
Bate, pradă, nu omoară,
Pe ciocoi îi bagă-n fiară,
Să-i dea bani de cheltuială
Şi haine de primeneală.
Bujor iese, Bujor zice:
— Halal de tine, voinice!
Haideţi copii după mine
Că ştiu calea-n codru bine.
Şi ştiu turme de berbeci,
Izvoare cu ape reci
Şi neveste frumuşele
Şi desagi cu rubiele!
Ici în vale, colea-n vale,
Sună-un glas duios cu jale,
Glas frumos de fată mare,
Bujor prinde-o sărutare!
Ici în vale la pîriu,
Două fete spală grîu,
Bujor le ţine de brîu!
Ici în vale, la fîntînă,
Două fete spală lînă,
Bujor le strînge de mînă!
Ici în vale la Terinte,
Două fete culeg linte,
Bujor le scoate din minte!

II.

Frunză verde de negară,
La Focşani între hotară,
Este-un bordeiu cam plecat
De copaci înconjurat.
Acolo-i Bujor culcat,
La Aniţa văduviţa,
Ce-i dă vin tot cu vădriţa
Şi-l îmbată cu guriţa:
— Anicuţo, draga mea,
Mult mi-e dor de-o floricea
Floricică rumeoară
Care-o porţi în buzişoară.
— Ştefănică Bujoraş!
Floricica da-ţi-o-aş.
Na şi na guriţa mea
De-o sărută cît îi vrea.
Iar de beut nu mai bea
Că potira-i cît colea.
— Las'să vie că nu-mi pasă
Cînd mi-e paloşul pe masă
Şi mîndruţa drăgăstoasă
Sărutatul n-a sfîrşit,
Potira c-a şi sosit.
Luptat-o Bujor, luptat,
De potiră n-a scăpat!

III.

Frunză verde de negară,
Pe Bujor ni-l duc prin ţară,
De-l arată ca pe-o fiară!
Şi ni-l pun la închisoare,
Fără arme, fără soare!
Oliolo! Codru frunzos,
Cît eşti vara de frumos
Iarna putrezeşti tu jos!
Ca tine Bujor în gros
Stă culcat cu faţa-n jos.

IV.

Frunză verde de negară,
Pe Bujor mi-l judecară
La divan îl întrebară
Mulţi creştini de-a omorît
Cît prin ţară a hoţit?
Iar Bujor cruce-şi făcea
Şi cu dreptul răspundea;
— Morţi de om eu n-am făcut,
Dar ciocoi mulţi am bătut!

https://biblioteca-digitala.ro

— Ştefane, Bujorule
Unde-ţi sînt averile,
Ca să-ţi scapi tu zilele?
Le-am ascuns pe la copaci,
De-ajutor la cei săraci
Să-şi cumpere boi şi vaci!

V.

Frunză verde de negară,
Bujor se sue pe o scară...
Pling săraci cu jale-amară,
Că nu-i scara Domnilor
Şi e scara hoţilor,
Calea neagră-a morţilor!

Îl cînta Barbu Lăutarul (v. V. Alecsandri, I, 58).

Melodia: C. Miculi: Douze airs nationaux roumains. II, 11; textul: V. Alecsandri: Poezii populare..., 63—64.

Variante melodice:

— Fr. Rouschitzki, Musique orientale. 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs... Iaşi, (1834), nr. 15 (v. G. Breazul: Ştiri noi despre relaţiile romîno-ruse, în *Muzica*, nr. 1—2 [1956] 39).

— Biblioteca Acad. R.P.R., Ms. rom. 3497, Cîntul 436 (« Sub o culme de cetate »).

— D. Vulpian: Balade, Colinde, Doine, Idyle. 126 (« Sub o culme de cetate »).

— Id., ibid..., (« Bujor haiducul »).

— Arta muzicală. Revista muzicală, 3 [1894], 382 (« Cît îi Ardealul de mare »).

— Biblioteca muzicală « Lira romînă », nr. 8 (« Colo-n vale la fîntînă »).

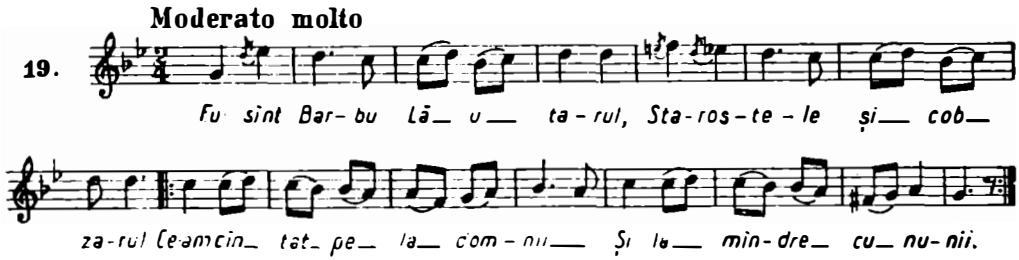
— N. Ionescu: Collecţiune de Cîntece naţionale, II, 11 (« Două fete spală lînă »).

— A. Kratochvil-jun.: Zi de sărbătoare. Potpouri naţional. Bucureşti, J. Feder, f. d., 7 (« Două fete spală lînă »).

— Caliopi Zographos: Cîntece şi doine de peste Olt. Bucureşti, C. Gebauer, f. d. I, nr. 4 (« Colo-n vale la fîntînă »).

— T. Popovici: Regele munţilor. Poem din cîntece populare romîneşti despre Avram Iancu, Sibiu, Ed. Autorului, 8 (IV. Iancu la Turda).

Am menţionat numai variantele tipărite. O serie de variante, luate din arhiva Institutului de folclor, au fost publicate de Const. Prichici în Geneza melodică a baladei lui Pintea Viteazul. (*Revista de Folclor*, 2 [1957], nr. 4,7—26), iar altele vor apare în articolul: Pătrunderea melodiei lui Pintea Viteazul în diferite genuri, de acelaşi autor (va apare într-un număr viitor al Revistei de folclor).

EU SÎNT BARBU LĂUTARU

Eu sînt Barbu Lăutarul
Starostele şi cobzarul,
Ce-am cîntat pe la domnii
Şi la mîndre cununii.

Cobza mea o fost vestită,
Veac întreg o fost vestită
De boierii de pe-aici,
Ba chiar şi de venetici!

https://biblioteca-digitala.ro

Of, of, of! mi-aduc aminte
Of, of, of! că mai nainte
Nici un chef nu se făcea
Fără astă cobz-a mea.

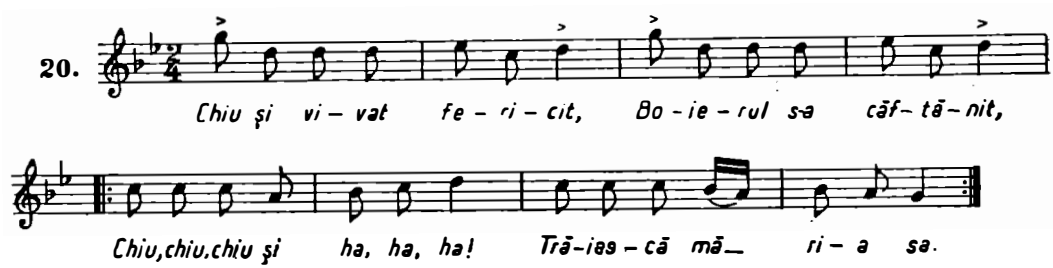
Dar acum, acum, vai mie!
De cînd lumea-i cu nemţie,
Nu mai am în lume glas
Şi pe uliţi am rămas!

Dragi boieri de lume nouă!
Ziua bună vă zic vouă:
Eu mă duc, mă prăpădesc
Ca un cîntec bătrînesc!

Ah! gîndiţi c-am fost odată
Glasul lumii desfătată,
Şi-nchinaţi cîte-un pahar
Lui biet Barbu Lăutar!

Trece drept cîntec pe care l-a cîntat Barbu Lăutarul pe cînd era în viaţă. La radio se afirma, în seara de 17 august 1958, că este cîntecul cu care « îşi începea cîntarea, în urmă cu un veac şi jumătate, vestitul Barbu... » (v. şi *Programul de radio şi televiziune*, 8[1958] nr. 352, 5). În realitate, textul este creat de V. Alecsandri pentru cantoneta sa « Barbu Lăutarul », iar melodia este turcească (v. G h. C i o b a n u: Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare. *Revista de folclor* 1[1956], nr. 1—2, 73). S-a răspîndit mult, deoarece cantoneta a fost reprezentată ani în şir pe scenele teatrelor din Iaşi, Bucureşti şi Craiova. În timpul de faţă se bucură de o circulaţie foarte mare, putînd fi întîlnită în toate provinciile. La radio poate fi auzită şi o variantă turcească, pe care am publicat-o în articolul citat mai sus.

Melodia am luat-o din A d r i a n P a s c u: Barbu Lăutarul, Iaşi, Ed. Librăriei Ath. Gheorghiu [1939] 222.

CHIU! ŞI VIVAT FERICIT!....

Chiu! şi vivat fericit!
Boerul s-o căftănit.
Chiu, chiu, chiu şi ha, ha, ha,
Trăiască Măria Sa!
Cît îi şade de frumos
Cu şalvari de merinos!

Rfr.

Cu-antereu de citarea
Şi cu fes de indernea.
Rfr.

Cu şal verde de pambriu
Şi beniş portocaliu

Rfr.

Parcă-i Paşa din Rusciuc
Cînd bea cafea şi ciubuc!

Rfr.

Melodia este luată din M. Vulpescu (v. Les coutumes roumaines périodiques. Paris, Librairie Emille Larose [1927] 251—252), iar textul din cantoneta « Barbu Lăutarul » a lui V. Alecsandri (v. Teatru, I, 55—56).

Vezi observaţia de la nr. precedent referitor la executarea cîntecului de către Barbu Lăutarul

https://biblioteca-digitala.ro

БАРБУ ЛЭУТАРУЛ

Барбу Лэутарул звали знаменитого лэутара румынской старины (лэутар — это профессиональный народный музыкант, слагающий песни на слух и исполняющий их на память). Через столетие после его смерти — в августе 1958 года — память о нем еще жива не только в Молдове, где он жил и пел свои песни, но и в других провинциях, особенно в Мунтении.

Отсутствие письменных памятников привело к тому, что вокруг образа этого музыканта стали слагаться легенды. Поэтому, предприняв специальное исследование, автор данной статьи поставил себе задачу осветить его жизнь и деятельность, а также положить начало восстановлению репертуара Барбу Лэутарул, считая это вопросом неоспоримой важности для освещения музыкальной жизни главных румынских городов полтора столетия тому назад.

Год рождения Барбу Лэутарул точно не известен. На основе довольно скудных документов делается догадка, что он родился до 1775 года. Что касается года смерти, то биографии указывают дату 18 августа 1858 года.

Поскольку данные различных источников расходятся в вопросе об его имени (одни авторы называют его Стан Барбу, другие — Георге Барбу, а большинство — Василе Барбу), автор настоящей статьи доказывает на основе новых документов, что его с самого начала звали Барбу Лэутарул и никак иначе.

Из воспроизводимых в статье до сих пор еще неизданных документов явствует, что Барбу Лэутарул был — как до 1856 года почти все цыгане в бывших Румынских княжествах — рабом боярина Гика. Из этих же документов видно, что с 1804 и до 1842 года он непрерывно состоял старостой (руководителем) корпорации лэутаров бывшей молдавской столицы — города Яссы.

Что касается песенного репертуара Барбу Лэутарул, то автор устанавливает три категории песен, различающихся по своим характерным особенностям: песни, отражающие восточное влияние, песни западного толка и румынские народные песни. Это разнообразие объясняется историческими условиями бывших Румынских княжеств того времени. Известно, что между 1716 и 1821 гг. правители Валахии и Молдовы назначались непосредственно султаном из греков, проживающих в константинопольском квартале Фенере. Одновременно с этими правителями приезжали во множестве и другие греки — их близкие и друзья. Так произошло, что во второй половине XVIII века почти все высшее общество получило греческий облик. Во всяком случае, греческий язык был, так сказать, официальным языком, а одежда, обычаи и песни носили заметный константинопольский отпечаток.

К концу XVIII века, особенно же в первой половине XIX в. в вышеуказанные княжества начинает проникать влияние западной культуры. По случаю русско-турецких войн 1768—1774, 1787—1791 и 1806—1812 гг. сюда приходят первые русские войска, затем, после французской революции 1789 года, сюда попадают многочисленные французские беженцы, а позже это влияние постепенно усиливается через посредство оперных трупп и отдельных артистов, все чаще посещавших столицы обоих румынских государств, как и через молодежь, начавшую уезжать в западные страны на учебу. В результате этих влияний начинает меняться все, в том числе и песни.

Барбу Лэутарул, живший и работавший как раз в эти времена, пел песни как восточного, так и западного толка, но он пел и народные песни, ибо в репертуаре лэутаров всегда были произведения народного творчества. В приложении к статье дается его репертуар, в котором указаны экземпляры всех трех вышеперечисленных категорий.

https://biblioteca-digitala.ro

Последняя проблема, которая освещается в статье — это вопрос художественного мастерства Барбу Лэутарул. Из свидетельств его эпохи, особенно из статьи, помещенной в одном из номеров французского журнала « Ви паризьен » за 1874 год, повествующей о встрече румынского лэутара с Францем Листом, видно, что он обладал замечательной музыкальной памятью и необычным исполнительским дарованием. Этим и объясняется немеркнущая память о нем.

С целью воздать должное памяти этого блестящего народного музыканта, его именем был назван крупнейший оркестр румынских народных инструментов — оркестр имени Барбу Лэутарул государственной филармонии имени Джордже Энеску — ансамбль, получивший высокую оценку во всех зарубежных странах, где он давал свои концерты.

BARBU LĂUTARUL

Barbu Lăutarul is the name of the most famous fiddler known in the history of the Roumanian people (The l ă u t a r is a professional folk singer, who learns the songs « by ear » and performs them from memory). After a hundred years from his death — which was commemorated in August 1958 — his memory is still alive not only in Moldavia, where he lived and sang but also in the other Roumanian provinces, in particular in Wallachia.

Owing to the absence of documentary information, the life and work of this musician has taken on a legendary character. That is the reason why the author who has made special investigations on the subject has endeavoured to offer an accurate picture of the personality and activity of this outstanding folk musician. He furthermore proposed to begin reconstituting the repertory of this folk singer, in view of the indisputable importance such a repertory has in the study of the musical life of the chief Roumanian towns and cities of a century and a half ago.

The year of Barbu Lăutaru's birth is unknown: it is however inferred from certain documents that he was born before the year 1775. As for the date of his death, August 18, 1858 is given by his biographers.

As there is a disagreement between the various commentators regarding his true name, some authors claiming it to be Stan Barbu, others Gheorghe Barbu and most of them naming him Vasile Barbu, the writer of the present article analyses this controversy and, based upon fresh documents, points out that the folk singer's name was definitely from the beginning Barbu Lăutarul, and not Stan, Gheorghe or Vasile Barbu.

The hitherto unpublished documents presented by the writer show that Barbu Lăutarul was in the year 1808 a serf — as was almost the entire gypsy population in the former Roumanian Principalities until the year 1856 — on the estate of a boyar named Ghica. Other documents further show that Barbu Lăutarul was, between 1804 and 1842, practically without interruption, the head — *staroste* — of the *Lăutari* Corporation in Jassy, the former capital of Moldavia.

With regard to the repertory performed by Barbu Lăutarul, the author divides his songs into three groups with specific characteristics: songs of oriental origin or influence, songs of western influence, and folk songs. This variety is due to the historical conditions of the Roumanian Principalities in those times. It will be remembered that between the years 1716—1821, the Hospodars of Wallachia and Moldavia were appointed directly by the Sultan from among the Greek personages living in the Fanar quarter of Constantinople. These Hospodars brought along with them to Roumania a large number of other Greeks, personal friends and collaborators of theirs. This fact ultimately led, in the second half of the 18th century, to a sort

https://biblioteca-digitala.ro

of hellenization of the entire high Roumanian society. The language that was chiefly spoken in society — and could rightly be called the official language, — was Greek; whilst the fashion, customs and songs were greatly similar to those in Constantinople.

Towards the end of the 18th century and in particular in the first half of the following century — a Western cultural influence began to make itself felt. It was initiated by the Russian Armies that crossed Roumania, during the various Russo-Turkish wars waged in 1768—1774, 1787—1791 and 1806—1812. This influence was gradually strengthened by the French refugees who had fled from their country after the great Revolution of 1789, and was further consolidated by the increasing number of artists and opera companies that visited the capitals of the two Roumanian countries and lastly by the young men who went abroad to Western Europe for their studies. These influences resulted in a gradual transformation of the entire life of the country, and became therefore also evident in the music that was sung and played at the time.

Barbu Lăutarul, who lived and performed with his band during this period, sang songs of both oriental and western origin. He nevertheless sang folk songs too; all lăutari gypsy bands invariably included these creations in their repertory. The list given in the Annex of this article, contains specimens from every one of these categories.

Another point touched by the author of the article is Barbu Lăutaru 's consummate artistry. To quote only the contemporaneous testimonials — in particular an article published in 1874 in the French weekly *La vie parisienne* relating the meeting of the Roumanian lăutar with Frantz Liszt — Barbu Lăutarul appears to have enjoyed a quite unusual musical memory and gift of reproduction. These qualities have kept his memory alive throughout the century.

As a tribute to this brilliant folk musician, the name of « Barbu Lăutarul » was given to the most prominent Roumanian popular folk orchestra, belonging to the « George Enescu » State Philharmonica; this band has gained wide appreciation in all the countries where this ensemble has given its concerts.

https://biblioteca-digitala.ro

NOI CERCETĂRI ASUPRA CÎNTECULUI LIRIC RUS

În volumul de studii publicat de secția filologică a Facultății de istorie și filologie de la Universitatea din Voronej [Trudî Voronejskogo gosudarstvennogo universiteta, tom 59. Sbornik rabot filologicescogo otdelenia istoricesko — filologiceskogo fakulteta. Voronej, 1957] — redactor responsabil prof. P. G. Bogatîrev — S. G. Lazutin publică sub titlul: *Cîteva probleme în legătură cu conținutul și forma cîntecului liric rus tradițional* [Nekotorîe voprosî soderjania i formî tradiționnoi russkoi liriceskoi pesni, pag. 3—13] un interesant articol care repune în discuție necesitatea studierii poeziei lirice populare și indică unele modalități de cercetare a conținutului și formei ei.

Pornind de la constatarea că în general, știința literaturii s-a ocupat prea puțin de genul liric și n-a izbutit încă să dea o definire mulțumitoare a caracterelor lui specifice, el arată că mai cu seamă poezia lirică populară a fost foarte puțin studiată pînă acum, că nu a fost pus deplin în lumină nici conținutul creației poetice lirice populare, nici ceea ce caracterizează forma ei. În aceste două domenii primordiale se cer deci întreprinse studii sistematice care să ducă la cunoașterea poeziei lirice populare.

Delimitîndu-și rezultatele doar la « unele observații » în problema conținutului și formei și la « unele considerații cu privire la caracterele specifice ale genului », S. G. Lazutin ajunge totuși la constatări deosebit de importante pentru orientarea cercetărilor asupra poeziei lirice populare. Studierea unui bogat material îi îngăduie să conchidă ferm că în fondul lor, cîntecele lirice populare sînt profund realiste. Legate strîns de viața poporului ele exprimă veridic gîndurile și sentimentele lui. Deși nu există în lirica populară rusă cîntece consacrate în chip special descrierii vieții țăranilor, aproape în fiecare cîntec tradițional legat de viața de familie sau de viața gospodărească găsim elemente care ne dezvăluie traiul maselor țărănești. Cu toate că prin caracterul genului, cîntecele lirice nu exprimă întîmplări și fapte, ci atitudinea omului față de acestea, emoții, gînduri și sentimente, toate se proiectează pe un fond realist de tablouri legate de viața și munca poporului, de moravurile și obiceiurile lui. Munca, de pildă, este oglindită în cîntecele lirice populare ruse, larg și multilateral. Tema muncii trece ca un fir roșu prin întreaga creație lirică a țărănimii ruse. Celelalte teme din viața țărănimii — de pildă dragostea — se împletesc adesea cu tema muncii. De noțiunile despre muncă sînt legate noțiunile despre frumos. În concepția populară despre lume, eticul și esteticul sînt indisolubil legate. « Într-o creație cu adevărat populară estetică, învățătura despre frumos este întotdeauna strîns legată de etică, învățătura despre bine », spune M. Gorki[1]. La baza idealului estetic al poporului rus stă cultul muncii și sănătății, concepția sa materialistă despre lume.

După aceste constatări esențiale în legătură cu conținutul cîntecului popular liric, bogat și temeinic fundamentate prin exemple ce arată marea varietate și multiplele nuanțe pe care le prezintă poezia lirică populară rusă, S. G. Lazutin caută să lămurească mijloacele de compoziție,

[1] M. Gorki: Nesobranîe literaturno-kriticeskie statii — Moskva, 1941, 305.

https://biblioteca-digitala.ro

procedeele artistice prin care poezia populară lirică rusă realizează « marea sa profunzime realistă », imaginile sale concrete şi puterea sa de a trezi emoţii artistice deosebite. Şi aici constatările sînt preţioase.

Principiul esenţial al poeziei populare lirice este să exprime cît mai clar, plastic şi pregnant, ideile şi sentimentele poporului. În poezie imaginile se situează gradat de la general la concret. Această regularitate explică consecvenţa imaginilor naturii şi a omului. Accentul fundamental cade asupra stărilor sufleteşti ale omului, paralelele din natură fiind în general secundare, pregătitoare. Ele servesc la crearea atmosferei corespunzătoare perceperii emoţionale a gîndurilor, sentimentelor şi năzuinţelor umane. Imaginile se concretizează în această gradaţie, treptat. B. M. Sokolov remarcînd acest procedeu scria: « Ultima imagine, cea mai « restrînsă » în cuprinderea ei — cea mai precisă, cea mai concretă — este din punct de vedere al accentului artistic principal al cîntecului, cea mai importantă. Asupra ei se concentrează atenţia. Se poate afirma chiar că prin coborîrea treptată a imaginilor precedente se ajunge la scoaterea în evidenţă, la reliefarea imaginii finale care, deşi cea mai îngustă în cuprindere şi ultima în gradaţia coborîtoare, fixează asupra ei toată atenţia. Trecerea de la imaginile cu cuprindere mai largă la imaginile mai înguste, de la cele generale la cele particulare, este o metodă de detaliere treptată, necesară pentru concretizarea maximă a imaginei finale »[2].

Acelaşi principiu de concretizare artistică maximă stă şi la baza procedeului « desprinderii » unui element unic din elementele numeroase ale poeziei. În general poezia lirică populară se fereşte de utilizarea excesivă a cuvintelor abstracte. Ea nu caută să vorbească despre sentimente şi idei, despre stări sufleteşti, prin cuvinte abstracte, ci le dezvăluie prin actele, prin faptele oamenilor. Spre deosebire de cîntecul epic, care cuprinde o succesiune de întîmplări, de fapte ce se desfăşoară într-o perioadă mai mare de timp şi prezintă mai mulţi eroi, cîntecul liric arată omul într-o singură ipostază, într-un moment anumit, pentru a dezvălui o anumită stare sufletească a lui. Chiar dacă apar mai multe fapte, accentul cade asupra unui singur fapt. Celelalte servesc doar ca fundal, au funcţia de a scoate în relief faptul esenţial.

S. G. Lazutin se mai ocupă în studiul său de rolul pe care îl are monologul şi dialogul în poezia populară lirică rusă. Formele de agrăire sînt şi ele frecvente în lirica populară mai cu seamă cînd omul se adresează naturii pentru a o lua martoră a gîndurilor şi sentimentelor sale. Nu sînt uitate nici procedeele populare de portretizare lirică.

Importantă încercare de a pătrunde în miezul creaţiei poetice populare lirice, articolul lui S. G. Lazutin este plin de sugestii şi pentru folcloristica noastră. În cercetările noastre de folclor, genul liric s-a bucurat de o atenţie mai redusă. Chiar folcloristica de astăzi se apropie cu oarecare teamă de studiul conţinutului şi formei poeziei populare în general şi a poeziei lirice populare în special. Totuşi studiul profund şi multilateral al creaţiei lirice populare ne-ar putea duce la constatări esenţiale în domeniul esteticii poeziei populare. Bogatul material adunat în colecţii ar putea servi ca bază unor cercetări care să pună premizele studiului poeziei noastre lirice populare, să-i traseze principalele linii de orientare. Aceste cercetări ar trebui apoi întregite cu observaţii concrete făcute asupra creaţiei poetice populare lirice vii. S-ar putea ajunge prin aceasta la constatări deosebit de importante atît asupra conţinutului liricii noastre populare contemporane cît şi asupra formei cîntecului nostru liric. Cercetînd sub acest aspect procesul creării continue de noi variante, de fapt, adîncind sub o nouă perspectivă acest proces, am putea ajunge la o viziune mai clară a modului cum se produc înnoirile în poezia lirică populară, cum foloseşte creatorul popular resursele arsenalului poetic tradiţional pentru a realiza creaţii noi. Am ajunge pe de altă parte să vedem care sînt motivările interne a grupărilor de motive şi imagini poetice atunci cînd un cîntăreţ, improvizînd pe o temă anumită, îmbină între ele cîntece diverse sau fragmente din diferite

[2] V. M. Sokolov: Chudojestvennîi folklor I. Moskva, 1926, 10.

https://biblioteca-digitala.ro

cîntece. Ceea ce folcloristica tradiţională numeşte în general contaminare ar căpăta astfel un nou sens, mai clar şi mai precis.

Pe de altă parte, privind materialul în dezvoltarea lui, în raport cu evoluţia conştiinţei sociale şi a determinărilor social-economice, am ajunge să avem şi o viziune istorică a tematicii şi mijloacelor de realizare artistică ale poeziei lirice populare. Innoindu-le mereu, folclorul ajunge să fie mereu contemporan dar el cuprinde totodată în contemporaneitate, în creaţiile vii, propria sa istorie. Viziunea istorică s-ar putea apoi întregi printr-o viziune teritorială de ansamblu. Determinînd prin astfel de ample cercetări diferenţierile regionale, am deschide noi şi bogate perspective studiului poeziei noastre populare lirice.

MIHAI POP

https://biblioteca-digitala.ro

BALADA «CĂLĂTORIA FRATELUI MORT» LA AROMÎNI

Într-un studiu de sinteză s-a încercat în literatura noastră (*Călătoria fratelui mort*, în *Limbă și literatură*, III 1957, de Gh. Vrabie) să se dovedească comunitatea credințelor populare ca izvor al legendei, care și-a găsit expresie în foarte numeroase balade de înaltă valoare estetică, socială și etnografică. S-a pierdut însă din vedere a se lua în considerare poezia aromînească, tocmai a acelui popor care prin îndeletnicirile și peregrinările sale a fost un admirabil vehicul al valorilor spirituale dintr-o parte într-alta a Peninsulei Balcanice, de la un popor la altul din această peninsulă.

Se cunosc pînă acum trei variante la aromîni, două descoperite de subsemnatul — una în proză și alta în versuri — și a treia publicată de Tache Papahagi în *Antologia aromînească* (București, 1922). Ele se aseamănă cu cele cunoscute în literatura populară greacă, albaneză, bulgară, sîrbă și romînă. În ele găsim pe lîngă aceleași elemente etnografice, sociale și calități artistice remarcabile. Se înfățișează viața patriarhală, de familie numeroasă, cu opt sau nouă fii, nurori, nepoți, lucrători numeroși, etc., peițitorii care vin de departe sînt bogați și onești; mama refuză să-și dea fiica dar Constantin fiul cel mai mic, îi promite s-o aducă ori cînd va voi să-și vadă fiica și cu acest argument o înduplecă; în sfîrșit peițitorii lasă în sat, la plecare, « lingoarea » sau « pușclea » — ciuma, care metamorfozată, « s'ncumbuși » — își suflecă mînecile și — « dirină » — nimici satul întreg, toți frații Gianfichei sau Vasilichiei, iar mama, înebunită de durere, nu se poate mîngîia nici cu unica ei fiică rămasă în viață, dar departe. La blestemul ei, Constantin iese din mormînt, se duce acasă la soră-sa, o ia pe calul său și o aduce mamei.

Acesta este cuprinsul baladei, cu elementele sale sociale și etnografice. În ce privește valoarea sa estetică, balada aromînească nu depășește pe cea romînească, cu toate că în balada aromînească găsim efecte estetice remarcabile, cum este redat de pildă onomatopeic țiuitul păsărilor sau convorbirea plină de dramatism, dintre soră și frate, în călătoria lor macabră.

S'vasilichi cînd avdza
Cuvenda țea a puilor,
Trimbura, scutrimbura
Si dzîțea al Custadin :

— « Avdzî, frate, țe bat pul'i!
Că morțiil'i imnă cu v'iil'i!»
— Lasă, sor, pul'i las'sbată,
Altu lucru nu-au țe s'facă».

Zămislită în exaltarea misticismului religios al evului mediu, fantezia autorului anonim dă glas celui mort. Trecerea de la realitate la ireal se face pe nesimțite, ca și în creații culte. Gianfichea se cutremură iarăși la gîndul că fratele său cu care călătorește ar putea fi mort, de aceea îl întreabă « ca muhlă și țeară anurzești, spuni-ni mortu ili ghiuești » (ca mucegaiul și ceara miroși...).

Balada aromînească cuprinde însă și elemente noi. Se remarcă prin intensitatea atenuată a sentimentului eroilor, — trăsătură de altfel specifică poeziei aromînești. Astfel imprecația, vehemență din celelalte balade, aci este abia enunțată. Tragicul deznodămînt, prin moartea mamei

https://biblioteca-digitala.ro

sau a ei şi a fiicei, apare numai la una din baladele aromîneşti, pe cînd în celelalte două este evitat: într-una nu-i descris, iar în alta mama invocă pe dumnezeu pentru iertarea păcatelor lui Constantin. Numele fetei este Vasilichia, — neîntîlnit în nici una din baladele amintite sau Geanfichea, întîlnit în balada bulgară, cu rezonanţă mai curînd italiană, decît grecească, adusă probabil de pe ţărmul Dalmaţiei, unde cherhanagii făceau des schimb de mărfuri. În balada aromînească există şi o precizare a originii peţitorilor şi a locului lor de baştină. Cei dintîi peţitori sînt « proxeniţi » — străini, în schimb ceilalţi, cărora Constantin le-a făgăduit pe sora sa, sînt de dincolo de Sofia, dintr-o cetate de lîngă mare, cu populaţie numeroasă. Aceste elemente ridică valoarea baladei aromîneşti, fiindcă sînt de natură să confirme peregrinările aromînilor, cunoscători ai multor localităţi din Peninsula Balcanică. Fenomenul de diaspora al cherhanagiilor aromîni din cursul evului mediu, se oglindeşte în acest chip în baladă prin arătarea locurilor pe unde ei cutreieră în călătoriile lor neostoite. Mai mult, indică originea peţitorilor, care nu-s străini, fapt atestat de istorie, căci în jurul Sofiei a existat în această epocă populaţie romînească. De aceea balada aromînească reflectă şi o realitate istorică, pe lîngă cea social-etnografică.

În sfîrşit, balada aromînească are afinităţi mai multe cu cea romînească şi cu cea bulgară, care constituie o dovadă peremptorie despre legătura dintre populaţia romînească din nordul şi sudul Dunării în epoca zămislirii baladei, ca şi despre coabitarea populaţiei aromîneşti cu cea bulgară, mai ales în ţinuturile Sofia şi Macedonia.

PUŞCL'EA

Calótihăl'i di múma aţeá
Ţi óptu máscuri hil'i aveá,
Opiu hil'i, óptu nipóţ,
Dipriúnă erá toţ,
Uoptu 'nvésti nurórĭ,
Cu tisprăzăţ di lucrătórĭ.
T'únă zúă di veáră mári
T'únă zúă di sărbătoári,
Pátru pruximíţ viníră,
Pi Jeanfichea u cáftáră,
Ca ti'nveástă să u l'eá
Frátl'i-li toţ u dădeá
Custandín nu u dădeá,
Custandín aţél ma n'ic,
Frati múltu muşilic.
Nă'su-a fráţilor lu zăţeá
Şi a mă'-săi l'i spunea:
« Jeanfichea sóra-mea,
Nu-u mărítŭ tu hoára aţeá,
Isusútă u-am făr di voi,
Aşeáră, di párti di noĭ,
Nícă ma'nclo di Sofii,
Tu-ună mari pulitii,
Cu ţitátea níngă-ama'ri,
Cari'n lúmi soáţă n-ári,
Tu eá ári oámini múlţă,
Tu eá ári análiţă múnţă,
Şi jónli ţi va s-u lea
E'ste ca tu vră'sta mea,
Tinir şi prípsit,
Cánda éste zugrăpsít ».
Custandín căndu zbura,
C'scărl'i pi cal'ĭ erá,
Niheám di oară nu tricú,
Calea di cuszri s-umplu,
Călă'rĭ pi cál'i a lor,
Intráră tu ubór,
Şi pe Jeanfichea u aştiptá,
Su índreagă şi su l'ea.
Jeanfichea u loáră
Şi lăsáră puşcl'ea 'n hoáră.
Jeanfichea cât fuzí,
Púşcle'a s-ascumbusí,
A lor córghil'i
Păn'de un l'i din'icá:
Óptu hil'ĭ, óptu nipóţ,
Tu-únă zúă l'i măcă'toţ
Şi óptu'nivesti nărórĭ,
Cu ţisprăzăţi de lucrătórĭ.
Jeanfichea di dórlu a lor,
Di tu hoáră fuzí şi pe Custandín lu
« Spuni-n'ĭ fráti Custandín,
S'nu ti apróchĭ níngă míni,
Că múhlă şi ţáră an'ŭrzeşti,

https://biblioteca-digitala.ro

Ja spúni-n' ĭ? mórtu ili ghiŭ eşti,
Carĭ băneázã, carĭ murĭ,
De că'ndu mini, lăĭa-n'ĭ fuzĭĭ?»
— « Toţ bănă'm, maşĭ tu morminţa
A nóştri frať şi bun'ĭ părînă,
Maşi mini, lălĭu-n'ĭ,
Inghiái di tu mormîntu, mi sculái,
Ş'afoárã ţi aşteptáĭ».
Fráti cu sóră s'-băşárã
Ş'nu s-vizúră álță oárã.

Culeasă de la Constandina Ghiulamila din com. Gopeşi.

PUŞCL'EA

Erá únã măl'ĭéri ş-un bărbát şi aveá óptu f'cĭóri ş-óptu nipóţ, ş-óptu 'nvest. In cása a lor bănă ţisprzăţ di chiriaş. T'únă zúă di sărbătoári, vinirã di năpăndăxită pátru pruxiníţ ş-u căştárã pi Jeanfichea s-u l'ea ti inveástă. Ghini áma, Custandin, frátili até-l ma n'ic, f'cĭór dişteptu, nu vreá s-u da pi Jeanfichea, că aveá miráchi s-u isuseáscă tu únă, păzári, mári, s'băneázã bănă, bunã glónli s'hibă tiniru, muşát, pripsit, ca spróti Jeanfichea. Năsu' aveá isusită ş-nu aveá spúsă a vărnali. Carĭ vinirã pruţiníţl'i, vru nu vru lipseá s'l'i spúnă a mă'-sai ş-a fráţilor, căpi sór-sa u mărită tu hoára aţeá ş'că ésti isusítă, făr'di năşĭ, afoárã dipárti, nícă ma'ncolo di Sofii, tu únă mari politii. Că'ndu zbra Custandin, ajúmsiră cúscărl'i, carĭ u avea isusită Custandin, ş'călăr'ĭ pi cál'i intrară tu ubór. Atúmţea mă'sa ahĭursí s'apli'ngă ş-erá múltu inverinátă ; pi toţ l'i blăstimă' : púşcl'ea s'întră tu voi, únu s-nu armă'nă di voĭ, zã'si nă'să. Cúscărl'i u lúárã Jeanfichea s'fuzi'rã.

Ti s'avez? Alántă zúă, murírã óptu hil'ĭ. óptu nipóţ, óptu 'nvésti, di armási moáşea singură, érmă, făr'ă níţi unã sói... Pi vărnă nu apruchiá ni'ngă cása a l ei, ni cumşáz, ni s'oi. Un singur zbor aveá : Custandini, Custandini, l'irtári di mini s'n-ai ni tu murmîntu. Atúmţea súflitul al Custandin n-aveá arpăsári, ni'n murmîntu, ni ĭuvá.

Jeanfichea bănă ghini, bănă asdisită ş-hartisită. Tu únă zúă sféţi únă 'numtă şi Jeanfichea erá cáplu di cor. Nă'să cum jucá i si alinţéşti fráti-su Custandin. Mărátul u cl'imă'şi-l'ĭspúsi -ndreágă, (miráchea a múmăl'eĭ), ma, agún'ea, s-u dúcă la mă'sa, carĭ s'frízi di l dórlu a l'eĭ. Ma că'ndu s-apruché di nă'su, l'i an ĭurzí lóclu ş-ţára. Ti aţeá s-cĭudusí măráta, că ţe an'ĭurzéşti, mortu ili ghiu eşti. Ş'lu'ntreabă', cum vini.

— Nu-am arpăsári, di máma, şi s-faţĭ ţi-s faţĭ s-n'érzi s-ti veadă ; s-mă arăpás ş-mini.

Atúmţea s'lo dúpă nă'su ş-imnárã, ş-imnárã, ma múlti zăl'i, pă'nă ajúmsiră tu únă hoárã a márzinea a l'ai. Căndu ajunseră aproápe di murmînţă, Custandin cu Jeanfichea s-băşárã şi Cunstandin intr'ătru murmîntu.

Jeanfichea armási singúră şi s-dúsi la cása mă-saĭ. Poárta erá 'ncl'isă. Nă'să gri. Mă'-sa nu vru s-pistipseáscă că boáţea a li Jeanfichi. Un chirók aşteptă' ş-apoi s-dúsi s-veádă carĭ ésti.

— Cari esti răutátea carĭ vini s-mi creápă? -zăsí nă'să. Jeanfichea a meá ésti dispárti, u mărtă' Custandin.

— Discl'ídi mámă, zã'si Jeanfichea, eŭ éscu.

Poarta nu s-discl'idedi lárbă mári análtă pi'nă la stréşini di cásă. Moáşea nu ş-pist'ipsea. Atúnţea Jeanfichea îl'i zisĭ :

— Mámă, mătreá pi mă'na a meá. Şi băgă'zéitul tu únă călpitúră di poártă.

Il cunósti nélu ţi-l purtám mini, întrebă'feáta. Şi ca'ndu mătri şi-e cunoscú di mári hăroá şi di jáli, căzú di ghĭos ş-muri. Jeanfichea, că'ndu vizú pi mă-'sa că nu zbráşti, muri ş-nă'să dúpă poártă.

Povestită de Constandina Ghiulamila din com. Gopeşi

THEODOR TRÎPCEA

https://biblioteca-digitala.ro

NOI DATE DESPRE FOLCLORISTUL C. RĂDULESCU-CODIN

Într-un număr recent, *Revista de Folclor* (II, 1957, 4, 91—121) publică sub semnătura lui Dan Simonescu articolul *Folcloristul C. Rădulescu-Codin*, primul articol amplu despre activitatea acestui folclorist. În articolul său, Dan Simonescu relevă momentele şi laturile esenţiale din viaţa şi activitatea multilaterală a lui C. Rădulescu-Codin. În rîndurile de faţă nu ne-am propus să întreprindem o cercetare critică a articolului, ci bazîndu-ne pe unele lucrări şi pe date arhivistice inedite, să-i aducem cîteva completări şi precizări. Majoritatea informaţiilor arhivistice aparţin arhivei personale a lui C. Rădulescu-Codin; ele n-au fost utilizate în articolul menţionat

C. Rădulescu-Codin (1 noiembrie 1875—29 martie 1926)[1], fiul soţilor Stana (1848—1923) şi Radu Uţa (1845—1910), după urmarea şcolii primare în satul Zgripceşti şi în oraşul Piteşti, urmează studiile medii la Şcoala normală de învăţători din Bucureşti şi din Cîmpulung Muscel, 5 ani, între 1891 şi 1896. Şcoala normală a funcţionat în Bucureşti de la înfiinţare (1867) şi pînă în toamna anului 1895, cînd s-a transferat la Cîmpulung[2]. Din cei 5 ani de studii medii, numai unul, ultimul, l-a absolvit în Cîmpulung. Aici a depus serioase eforturi ca să-şi îmbogăţească cunoştinţele la toate obiectele. An de an şi-a încheiat situaţia şcolară cu medii şi mai bune. În plus se observă că a acordat atenţie deosebită dezvoltării aptitudinilor din cadrul obiectelor de ştiinţă socială. Datele arhivistice concordă deci cu afirmaţiile unor colegi potrivit cărora folcloristul s-a interesat evident în anii de şcoală de cultivarea sa personală[3].

La cultivarea şi la formarea personalităţii normalistului Rădulescu Const. au contribuit cîţiva profesori tineri pregătiţi şi cu dragoste de popor, în primul rînd Gh. Şapcaliu şi D. Scureicu. Ultimul despre care nu se vorbeşte în articol, a contribuit considerabil prin lecţii şi prin sfaturi personale la formarea dragostei faţă de popor şi la pătrunderea lui Rădulescu-Codin în tainele pedagogiei. « Bunul, bătrînul şi înţeleptul » Dimitrie Scureicu, prieten şi coleg de gimnaziu la Cernăuţi cu M. Eminescu i-a fost profesor de pedagogie şi director (1895—1898) la Şcoala normală din Cîmpulung[4]. Recunoscător, Codin şi-l reamintea totdeauna ca pe un intelectual care rostea « cuvinte înălţătoare de cuget şi încălzitoare de inimi »[5].

---

[1] Data naşterii cf. extractului de naştere nr. 76/1875, eliberat de primăria com. Beleţi-Negreşti (Muscel). În el se arată că părinţii îi erau neştiutori de carte. Data morţii cf. extractului de moarte nr. 42/1928, eliberat de primăria oraşului Cîmpulung. Ambele documente în arhiva C. Rădulescu-Codin.

[2] I. G. Marinescu: Trei pătrimi de veac de activitate. Bucureşti, 1943, 138; I. Răuţescu: Cîmpulung Muscel. Cîmpulung, 1943, 223.

[3] I. G. Nicolaescu: La moartea lui C. Rădulescu-Codin. Cîmpulung (f. a.), 57—58.

[4] I. G. Marinescu: Op. cit., 258.

[5] C. Rădulescu-Codin: Cuvîntări pentru popor. ed. III, Bucureşti, 1927, 3.

https://biblioteca-digitala.ro

Format în atmosfera dragostei față de popor și de creația lui populară și simțindu-se atras de literatură, normalistul Rădulescu Const. întreprinde culegeri de versuri și încearcă să scrie poezii în ultimul an de școală, semnîndu-le: *C. Rădulescu-Codin* [6]. Le-a expediat la *Convorbiri literare*. Creațiile proprii neîndeplinind critieriile riguroase solicitate de comitetul de redacție au fost succesiv refuzate [7]. În schimb i-au fost publicate diferite doine și balade, printre care *Fata și cucul* [8], *Dobrișan* [9], etc. Din *O seamă de cuvinte* a publicat un fragment (literele *A* și *B*) [10]. Cînd îi apare culegerea *Din Muscel, Cîntece poporale* (1896), revista îl felicita: «Te salutăm pentru frumosul d-tale volum» [11]. Cu aceste imprimări își încheie activitatea literară la *Convorbiri literare*, căci, între timp, și-a dat seama de orientarea generală a revistei. Începe chiar din 1897 să publice la alte reviste, mai întîi la *Albina*.

După absolvirea școlii, Codin își mărturisea colegilor dorința de a-și întemeia un cămin fericit cu o fată bună, urmînd ca el să se dedice activității de ridicare a poporului [12]. Idealul i s-a îndeplinit prin căsătoria cu tînăra Maria I. Popescu (13 octombrie 1881—29 aprilie 1955) din Budișteni-Muscel, maestră de lucru manual (cîțiva ani la școala din Priboieni). Din căsătorie n-a rezultat unu sau doi copii, cum spun unii [13], ci *patru*, toți decedați de mici [14]. Pentru Codin care iubea cu sinceritate copiii, lipsa lor a însemnat o grea lovitură toată viața. La moartea unuia a scris poezia *Mort în ziua Învierii*. Din dragoste pentru copii a ajutat părintește pe fiii de oameni sărmani din diferite sate ale județului la școli medii (Gh. Bondoc, I. Popescu, I. Ghencea, etc.). Cu soția suferindă de reumatism, merge vara la Techirghiol. Aici a activat pentru ridicarea populației și a scris despre localitate și oamenii ei săraci [15]. Important pentru cunoașterea folcloristului e faptul că la băile de la Techirghiol întîlnește pe «mecanicul sătean» Andrei Popescu, originar din Ialomița, un adînc cunoscător al creației populare și un talentat povestitor, care i-a comunicat lui Codin o serie de basme și povești publicate în colecțiile sale.

Rodirea activității lui C. Rădulescu-Codin a fost stimulată și simpatizată de marii cărturari ai vremii — de George Coșbuc, Gustav Weigand, Sextil Pușcariu, Nicolae Iorga, Mihail Sadoveanu, Spiru Haret, etc. Articolul publicat omite această chestiune importantă. Constatarea legăturii și stimulării folcloristului apare în schimbul amplu și variat în epistole. Codin avea un adevărat cult față de corespondența primită, o lipea pe foi, în caiete. Din păcate ni s-a păstrat numai un asemenea caiet, cu zeci de scrisori din cîțiva ani ai primului deceniu din veacul nostru. Scrisorile existente sînt însă edificatoare pentru afirmațiile noastre. Astfel, G. Coșbuc, vechiul amic, îi comunică într-o scrisoare despre greutățile ivite la tipărirea unei culegeri la *Steaua*, apărută totuși parțial într-o culegere colectivă. (E vorba de *Cîntece rominești și ostășești*, 1910, scoase cu Șt. Tuțescu și S. T. Kirileanu). În scrisorile sale (18. VIII, 1904; 18. IX, 1904; 19. XII, 1904) Gustav Weigand, alt prieten, îndeamnă pe Codin să continue activitatea culegerii folclorului, a cuvintelor regionale și să asigure cazarea germanului Alfred Knor la Priboieni, venit să studieze limba romînă. În scrisoarea din 18 aug. 1904, Weigand, primind o culegere făcută de Codin, îi mărturisește: «Astfel de publicații sînt de mare valoare pentru folclorul romînesc și nimeni nu

[6] În anii de școală i se spunea Radu Constantin, fără sufixul *escu*, pe care l-a adoptat mai tîrziu. În publicistică a adoptat și «numele literar»: Codin.

[7] *Convorbiri literare*, XXX (1898), 11, 1 noembrie 1896, 591; XXX (1896), 3, 1 martie 1896.

[8] *Convorbiri literare*, XXX (1896), 3, 1 martie 1896, 476—478.

[9] *Convorbiri literare*, XXX (1896), 9, 1 sept. 1896, 297—304.

[10] *Convorbiri literare*, XXX (1896), 8, 1 aug. 1896, 824—829.

[11] *Convorbiri literare*, XXX (1896), 11, 1 noembrie 1896, 591.

[12] I. G. Nicolaescu: op. cit., 58.

[13] Ibidem, 21, 38, 44.

[14] C. Rădulescu-Codin: Monografia com. Priboieni-Muscel. Cîmpulung, 1904, 39

[15] C. Rădulescu-Codin: La punerea pietrei fundamentale a bisericii din Techirghiol In *Prietenul nostru*, I (1911), 6, 93—96; Techirghiol. In *Prietenul nostru*, I (1911), 2—3. 46—48

https://biblioteca-digitala.ro

ştie mai bine să le facă decît învăţătorul care neîncetat îi în contact cu poporul de rînd». Cele cîteva scrisori (14. IV. 1906; 29. VIII. 1906; 29. IX. 1906) ale lui S. Puşcariu sînt axate strict pe problemele lexicografice. El remarcă « contribuţia lexicografică» a lui Codin, îi solicită continuarea notării ştiinţifice a cuvintelor regionale şi trimiterea lor către semnatar. În scrisoarea din 29 august 1906, Puşcariu subliniază: « La redactarea Dicţionarului Academiei Romîne îmi sînt de mare folos contribuţiile lexicografice pe care le-aţi dat d-voastră în *O seamă de cuvinte*». N. Iorga se interesa de apariţia culegerilor folcloristului şi îl invita să colaboreze la *Neamul romînesc*. La probleme similare se referă şi cele 3 scrisori semnate de M. Sadoveanu (Folticeni: 24. IX. 1906; 31. VIII. 1907; 25. X. 1906). Scrisoarea din 25 octombrie 1906 îl invită pe Codin să colaboreze cu informaţii săteşti la *Răvaşul poporului* şi pune în lumină aspecte inedite din activitatea publicistică a maestrului. Din aceste motive o dăm în întregime:

25 oct. 1908. Folticeni.

Mult stimate domnule Rădulescu,

Nu ştiu prin ce întîmplare am ajuns să neglijez o datorie pe care o aveam către dumneata: să-ţi răspund la o scrisoare veche. Manuscriptul se va trimite la *Semănătorul*. Îţi voi trimite şi *Răvaşul poporului* cu care începe acum anul al 2-lea. Dacă ai vrea să colaborezi la *Şezătoarea* i-ai face plăcere lui Gorovei; dacă ai vrea să colaborezi la *Răvaşul poporului* iar ai face bine, şi te-aş ruga să colaborezi cu anume lucrări: anume să-mi dai informaţii cu caracter economic: dacă sînt pe acolo oamenii ingenioşi şi gospodari, cum lucrează, cum au făcut avere muncind, etc. pentru că socot că acestea cu date şi nume sînt înţelese mai bine decît sfaturile directe ex-catedra.

Te rog să primeşti salutări prieteneşti din parte-mi,

Mihail Sadoveanu

Alte scrisori provin de la diferiţi folclorişti contemporani, de la S. T. Kirileanu, M. Lupescu, Şt. Tuţescu, etc. Scrisorile au prins opiniile acestora despre folclor şi proiectele editoriale. Printre acestea se află şi unele scrisori primite de la persoane care nu aveau preocupări folclorice, în schimb atente la activitatea lui Codin, căutau să-l încurajeze şi ele în vremurile pline de lipsuri materiale şi de indiferenţă. Un avocat din Ploieşti, Popovici C. D., sublinia în finalul scrisorii din 12 sept. 1907: « Activitatea ds. extraşcolară este de o aşa mare însemnătate, încît nici nu vă imaginaţi cari îi vor fi roadele în viitor».

În ultimul timp chipul haiducului Radu Anghel (1827—1865), rămas în literatura populară în cîteva balade şi în pictură în două tablouri, a început să fie scos din anonimat, imaginea literară completîndu-se cu cea plastică. În străinătate, *Antologia della narrativa romena* de Giuseppe Petronio (Guanda, 1956) i-a reprodus portretul, în culori, pe supracopertă — ca un simbol al luptei poporului nostru pentru libertate socială. S-au comis însă în informaţiile biografice despre haiduc două importante şi grave erori, ceea ce ne dă o imagine deformată a activităţii şi vieţii lui. Prima eroare priveşte anul naşterii. Reapare în articolul lui Dan Simonescu la nota 51 (p. 100). Folosindu-se informaţiile lui Rădulescu-Codin din *Din Muscel* (p. 210, nota 1) se afirmă că haiducul s-a născut în 1830, cu 3 ani mai tîrziu. Pe piatra funerară de lîngă muzeul raional din Cîmpulung-Muscel stau scrişi anii de viaţă ai haiducului: 1827—1865. Anul respectiv al naşterii (1827) este atestat şi de cercetătorul muscelean I. Răuţescu în monografia *Cîmpulungul Muscelului* (p. 55). A doua greşeală se referă la locul şi data morţii. O găsim în *Maeştrii picturii romîneşti în muzeul de artă al R.P.R.* de I. Jianu şi I. Frunzetti (Bucureşti, 1951) şi *Mişu Popp* de I. Frunzetti (Bucureşti 1956). În ultima lucrare (p. 22) articolul afirmă că « comandirul » a fost « împuşcat de poteră în 1860 în comuna Moşteni-Greci ». În realitate a fost împuşcat în octombrie 1865, pe dealul Cârstienilor (Muscel). O sumedenie de lucrări o atestă: *Cîmpulungul Muscelului* de

https://biblioteca-digitala.ro

I. Răuțescu (p. 55), *Din Muscel* (p. 210, 229) și *Cîmpulungul Muscelului* (p. 215) de C. Rădulescu-Codin, piatra funerară și numeroasele balade populare. În plus există la Arhivele Statului din București (ad-ve) *două dosare cu nr.* 1037 și 2927 în care se arată că între 1860 și 1865, Radu Anghel a fost urmărit de potere (14. XI. 1864) și s-a pus pentru prinderea lui importanta sumă de 1000 lei (30. V. 1864). Deci Radu Anghel *a trăit între* 1827 și 1865, și a fost *împușcat pe dealul Cârstienilor.*

C. Rădulescu-Codin n-a avut numai prieteni, ci și destui dușmani, dornici a-l îndepărta din învățămînt și a-i împiedica activitatea. Fiindcă chemase pe copii la școală și luptase prin cuvîntări împotrivă alcoolismului, Codin a venit chiar de la început în conflict cu moșierimea din Priboieni, reprezentată prin Enache Stancu. Folosindu-se de influența sa și de unele nemulțumiri, acesta determină în 1901 și 1902 pe niște săteni să-l reclame autorităților superioare. Un inspector școlar a anchetat amănunțit cazul, stabilind adevărul faptelor într-un raport. « Am căpătat deplina convingere — constată inspectorul — că acele reclamațiuni sînt opera unui fruntaș din localitate, Enache Stancu, care a pus la cale prin (mituire) bănească, pe cîțiva oameni de puțină însemnătate ca să-l reclame autorităților școlare ». Sînt enumerate și cauzele reale ale reclamației: « Prima e că învățătorul și-a făcut datoria cerînd a se reda școalei un loc răpit de cîțiva ani comunei de către acel Enache Stancu pe cînd era proprietar în comună... A doua pricină a reclamațiunilor o aflu în faptul că învățătorul ține predici contra beției ceea ce nu puțin a supărat pe... Enache Stancu care are în localitate două hanuri și se teme că nu-i va merge treburile bine. În sfîrșit o altă pricină mai e că învățătorul a supărat cîțiva părinți cărora li s-a aplicat amenzi școlare ». În încheiere solicită pedepsirea lui Enache Stancu, vinovatul [16].

Neaderarea revizorului școlar de Muscel la partidul țărănesc i-a atras aversiuni încă dinaintea primului război mondial. Cînd membrii comitetului de redacție al revistei *Vreme nouă* vor să-i transforme în 1914 programul cultural într-unul politic, retrograd, Codin se împotrivește. Sînt aruncate asupra lui săgeți veninoase, fapt care-l face să se retragă din conducerea revistei (martie 1914), după o rodnică activitate de peste 2 ani (1912—1914). În urma primului război mondial, adversarii de la *Vreme nouă* răbufnesc împotriva lui Codin, născocind o serie de minciuni condamnate vehement de opinia publică. Ei publică la ziarul *Țara nouă*, la 29 iunie 1919, o petiție în care îl acuză că în vremea războiului ar fi pactizat cu ocupanții germani, că ar fi îndemnat pe săteni la nesupunere față de ordinele statului, că ar fi solicitat înființarea de școli germane, etc., cerînd Ministerului Instrucțiunii destituirea revizorului. Dar învățătorimea care știa prea bine că fratele lui Rădulescu-Codin fusese ucis de germani, că fusese suspectat, terorizat și închis timp de 3 luni pentru atitudinea lui curajoasă față de ocupanți, redactează o întîmpinare și condamnă minciunile născocite, menționînd că folcloristul le-a fost un « model de cinste și corectitudine atît în viața publică cît și în cea privată [17] ». Ministerul a trebuit să țină seama de opinia învățătorimii muscelene, iar adversarii politici nu și-au adus omul lor de încredere la conducerea învățămîntului din județ.

Gesturi de ostilitate față de Rădulescu-Codin apar și din partea conducerii administrative a județului, a prefectului. Următoarea mărturie a lui I. Răuțescu despre purtarea prefectului Nicolau e elocventă: « Prefect era Nicolau, tipul adevărat al ciocoiului. El înțelege ca revizorul să-l asculte orbește și să nu iasă din ordinele lui. De multe ori, în nervii de care era stăpînit prefectul Nicolau îl apostrofa, teroriza și disprețuia nu numai între patru ochi ci chiar în public. Caz concret. N-am putut afla cu ce l-a nemulțumit pe prefect, dar în plin bulevard vociferînd și făcîndu-i numeroase imputări, bietul Codin n-a putut face altceva decît să zică: « potolește-l

[16] Arhiva C. Rădulescu-Codin, Cf. copiei raportului.

[17] Învățătorii din Muscel către d-nul Ministru al Instrucțiunii Publice. Cîmpulung, 1919, 10.

https://biblioteca-digitala.ro

maica domnului. Acest lucru mi l-a comunicat cineva, care a auzit cu urechea lui şi discuţia aprinsă avută, precum şi acest naiv răspuns al bietului Codin» [18].

Bibliografia lucrărilor principale ale lui C. Rădulescu-Codin este departe de a fi completă. În ea trebuie înserată *Muscelul nostru*, monografie în posesia rudelor şi *Monografia mănăstirii Argeşului*, redactată cu înv. D. Udrescu. Era bine să fi fost incluse şi următoarele pagini de antologie: *Din literatura folclorului nostru. Culegere de texte şi melodii populare*. Buc. ESPLA, 1953, p. 125—135 (« Biblioteca pentru toţi »); *Basme*. Buc. ESPLA, p. 142—177 (« Biblioteca pentru toţi »); *Antologie de literatură populară*. Buc. Ed. Acad. R.P.R., vol. I; *Poezia*. 1954, p. 459—471; vol. II *Basmul*, 1956, p. 43—47; 162—201; 255—269; *Balade populare*. Buc. ESPLA, 1954, p. 339—355 (« Biblioteca pentru toţi »). *Doine, cîntece, strigături*. Buc. ESPLA 1955, p. 52, 79, 157, 281, 307, 313, (« Biblioteca pentru toţi »); *Basme*. Buc. ESPLA, 1956, p. 351—387 (« Biblioteca ţăranului muncitor »); *Basme*. Ed. îngrijită de M. Bucur, Buc. Ed. Tineretului 1957, p. 188—233 (« Biblioteca şcolarului »); *Satire populare*. Buc. ESPLA, 1957, p. 33, 88, 194—198 (« Biblioteca pentru toţi »).

MIHAIL ROBEA

[18] Fragment din scrisoarea lui I. Răuţescu către subsemnatul, din 22 oct. 1956.

https://biblioteca-digitala.ro

RĂSPUNS UNEI CRITICI

În legătură cu recenzia asupra studiului *Melodia dansului Banu Mărăcine și dansurile haiducești în feudalism*, de Romeo Ghircoiașiu, apărută în nr. 1/1958 al revistei noastre (p. 111) sub semnătura E.C., autorul ne roagă să publicăm precizările ce vor urma.

Considerînd că ciocnirile de păreri nu pot fi, cînd se mențin în cadrul strict științific, decît spre folosul clarificării problemelor ce se dezbat în diferite studii, redacția face loc în paginile Revistei de folclor precizărilor tovarășului R. Ghircoiașiu. Odată cu aceasta invită nu numai pe cei în cauză, ci și pe alți specialiști să treacă la un studiu amănunțit *atît asupra variantelor cît și asupra filiației sau a genezei diferite a o serie de motive melodice identice, care se găsesc circulînd în epoci și locuri diferite.*

Una din principalele observații făcute în recenzie arată că nu toate cele cca. 30 de melodii sînt variante ale melodiei studiate. Ori, aceeași fiind critica formulată și la prima redactare a studiului, comunicat în ședința Academiei, prin discuții la care au participat cercetători ca Gh. Ciobanu, A. Tudor, E. Comișel, etc., textul inițial a fost revăzut, în felul în care a apărut în ultima redactare și, ca atare, critica formulată în recenzie încetează de a mai fi pe deplin justificată. Într-adevăr, o citire atentă a textului, publicat în «Studii muzicologice» nr. 4/1957, prezintă următoarea formulare:

«...Majoritatea exemplelor reprezintă variante ale aceleiași melodii. Altele sînt înrudite prin motivele melodice componente, susținînd doar o comunitate stilistică cu melodia studiată»... (p. 33)

sau:

«Unele variante prezintă înrudire melodică mai îndepărtată sau, fiind melodii diferite, sînt apropiate de melodia studiată fie prin motive comune (ex. 20), fie prin stil (ex. 10, p.38).

În aceste condiții, autorul își menține părerea că majoritatea exemplelor reprezintă variante ale melodiei de bază, întrucît: 1) între majoritatea exemplelor există relații de tipul variațiunii «makam». Prezentarea sinoptică-paralelă a majorității variantelor, arată cum, peste «pilonii melodici», ornamentica adoptă procedee cunoscute din muzica cultă: diminuarea, fragmentarea, inversarea motivică, varierea ritmică, secvența, etc.; 2) în afară de principiul variației, unele variante prezintă fenomenele diverse analizate de Gh. Ciobanu în studiul «Despre unii factori care înlesnesc evoluția muzicii populare» (Revista de folclor, nr. 1—2/1956), unde se aduc prețioase contribuții în cazul unor melodii călătoare, contaminări, influențe între regiuni și popoare diferite, justificîndu-se astfel unele variante citate ale «Banului-Mărăcine»; 3) în sfîrșit, melodiile nu au fost arătate ca variante din proprie inițiativă, ci în baza cercetărilor unor autori romîni sau străini, care se ocupă cu cîteva din aceste melodii, stabilind înrudirea lor. Astfel s-au preluat afirmațiile unor muzicieni ca M. Negrea (nădăjduim că recenzenta își însușește aceste păreri), Szabolcsi B. (privitor la ex. 1, 4, 5, 27 și 6, 7, 8, 11, 12), Kodály Zoltán (privitor la ex. 6, 7, 8), Vargyas L., (ex. 4, 5, 23, 24). Astfel, cu toată modestia, autorul studiului răspunde în mod solidar cu muzicienii citați, față de critica făcută în recenzie, adăugînd ca o contribuție personală coroborarea acestor teze prin alți autori, ca: A. Chybinsky, Igor Belza sau J. Kresanek.

Privitor la reconstituirea istorică a evoluției melodiei date, deși de un scop secundar (și nu unul principal cum arată recenzia), studiul semnalează totuși unele trăsături structurale ce caracterizează momentele evolutive de la vechi la nou. Astfel:

«...În acest exemplu (din sec. XVI, n. a.), melodia are o morfologie unitară, fără semifraze și semi-cadențe, ceea ce pare o caracteristică a stilului vechi»... (p. 38)

https://biblioteca-digitala.ro

sau:

« ... variantele din sec. XVII ilustrează o influență a stilului baroc (« nou », n. a.) prin apariția semi-frazei și a semi-cadenței, mai întîi pe tr. 3-a — ca în « Dans în șase » — și apoi pe tr. 5-a — ca în « Dansul lui Lazar Apor » — (p. 41).

Alte trăsături ale stilului vechi se păstrează pînă azi în melodia „Banu-Mărăcine", ca de pildă structura *pentacordică* (sol-re). De asemenea elemente modale sînt prezente în ex. 6 (Chorea) sau chiar în ex. 1, printr-un fa ♮ apărut în acompaniamentul prelucrării pentru clavecin, ca element de intonație « slavă », după cum arată I. Belza, citat în studiu.

În aceste condiții, *baza teoretică* a studiului, tăgăduită de către recenzie, e constituită de aceste elemente referitoare la formă, cărora li se adaugă considerații de ordin social, etnografic, lingvistic, coreotehnic, de nelipsit în cercetarea teoretică a unei melodii populare. În schimb, analiza exclusivă a formei muzicale, departe de a fi o bază teoretică, rămîne un procedeu abstract, cu care nici autorul recenziei nu poate fi de acord.

O recenzie presupune, alături de lectura amănunțită a studiului analizat și consultarea bibliografiei citate. De aceea autorul pune la dipoziția cercetătorilor lucrările străine pe care le posedă — poate în exemplar unic la noi — și mulțumește totodată conducerii Institutului de folclor pentru materialul bibliografic pe care i l-a împrumutat cu deosebită bunăvoință.

ROMEO GHIRCOIAȘIU

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTANTIN BRĂILOIU

A încetat din viaţă la Geneva muzicologul romîn Constantin Brăiloiu.

Discipol al vrednicului înaintaş D. G. Kiriac, a cărui moştenire folclorică a continuat-o şi valorificat-o, colaborator apropiat al genialului George Enescu, prieten şi colaborator al marelui folclorist Béla Bartók, Constantin Brăiloiu a fost unul din cei mai de seamă folclorişti muzicali ai noştri, cunoscut străinătăţii prin bogata şi valoroasa sa operă.

Constantin Brăiloiu a fost unul dintre întemeietorii Societăţii compozitorilor romîni, în cadrul căreia a organizat Arhiva de folclor, ce a devenit, sub conducerea sa, una din cele mai însemnate instituţii de acest fel din lume. Ajutat de o erudiţie rară şi însufleţit de o rîvnă şi dragoste nemărginită pentru creaţia poporului, el a cules şi valorificat folclorul cu metode şi mijloace înaintate, lăsîndu-ne o moştenire de nepreţuit. El a pătruns tainele fenomenului creaţiei, datorită însuşirilor cu care a fost înzestrat.

C. Brăiloiu a propus înfiinţarea Arhivelor internaţionale de muzică populară de la Geneva, iar în urma unei însărcinări primite de la UNESCO, a pregătit o colecţie universală de folclor pe discuri.

Aprecierea marelui dispărut nu poate fi cuprinsă în cîteva rînduri. El se va impune pe măsură ce opera sa va fi cunoscută în toată bogăţia şi valoarea ei.

La moartea sa, Institutul de folclor cinsteşte şi păstrează memoria unei vieţi de muncă pilduitoare şi dezinteresată.

SABIN V. DRĂGOI

https://biblioteca-digitala.ro

GEORGE MURNU

Voi încerca să evoc în cîteva cuvinte distinsa personalitate și bogata activitate literară a celui ce a fost George Murnu, eminent cunoscător al culturii și literaturii clasice și iubitor al creațiilor populare.

Născut în 1868 în Veria (Macedonia) ca fiu al lui Ion Murnu, directorul liceului din Bitolia, a urmat cursul elementar în satul natal, iar liceul la Bitolia. Studiile universitare le-a urmat la București, avînd ca profesori pe Ioan Bogdan, Grigore Tocilescu și Alexandru Odobescu, studii pe care le termină « Magna cum laudae » în 1895, obținînd licența în istorie și filologie.

După ce își ia doctoratul la München în 1901, urmează apoi studii de specializare, la Berlin (1906), la Atena și Roma (1907). În 1909 este numit director al Muzeului de antichități din București, iar în 1914 profesor la catedra de arheologie, pe care a deținut-o pînă în anul 1938, cînd a fost pensionat.

Față de valoroasele lucrări date la iveală, în 1909 George Murnu este ales membru-corespondent al Academiei Romîne, iar în 1923, membru activ.

George Murnu a fost un perfect cunoscător al textelor homerice încă din timpul cînd urma liceul, de aceea, mare parte din activitatea sa a fost închinată traducerii în graiul nostru al acelor texte, încît începînd din anul 1900 el publică treptat « Iliada », integrînd-o astfel în cultura noastră românească. În urma apariției acesteia, lui George Murnu i se oferă în 1913 « Premiul Năsturel ».

După primul război mondial, el dă la iveală « Odisea ». Amîndouă traducerile sînt redate într-o limbă aproape unică prin naturalețea și prospețimea ei.

Cunoașterea și aprecierea limbii noastre populare de către Murnu, sub raportul lexical și sintactic, ajută ca traducerile celor două lucrări să ne transpună din lumea homerică în lumea basmului românesc și a creației noastre populare.

Despre aceste două traduceri, academicianul Perpessicius spune în panegiricul ținut: « ambele opere homerice au fost traduse de George Murnu într-o limbă vie românească » spre deosebire de alte traduceri de pînă atunci; iar în legătură cu varietatea operelor lui Murnu, tot Perpessicius adaugă: « ca fiu al Pindului, Murnu scrie « Istoria Romînilor din Pind », a tradus izvoarele istoriografice bizantine, a închinat arheologiei clasice nenumărate studii, a făcut critică de artă antică și modernă, a scris poezii și a tradus din foarte mulți poeți ai omenirii de la cei mai vechi pînă la cei mai moderni și a evocat în pagini inspirate splendoarea peisajului acropoletan sau frumusețile portretului elin, dovedind în fiecare din aceste ramuri ale activității sale, nu numai o severă pregătire științifică, dar și înalte însușiri de dascăl și de pedagog ».

În 1923, Ion Bianu vorbind despre George Murnu la Academie, spune: « Admir în genere pe Murnu ca interpret strălucit al lui Homer și în deosebi talentul cu care a prefăcut poezia noastră populară într-o formă de artă superioară ».

În 1931, George Murnu dă la iveală un volum de versuri « Bair di cîntic armînescu » — « Ritmuri macedonene » — scrise în dialectul aromîn. Volumul începe cu « Cîntecul plaiurilor noastre », versuri în limbă literară, constituind o introducere la întreaga colecție, despre care Theodor Capidan remarcă: « Întreaga operă a lui George Murnu se distinge printr-o caracterizare discretă, dar fidelă a specificului vieții la aromîni, redată într-o limbă armonioasă nealterată și cu o bogăție de forme și expresii împrumutate din mai toate ținuturile locuite de aromîni ».

În legătură cu cunoașterea creațiilor populare, folclorul, Murnu a afirmat întotdeauna cu mare bucurie că în folclor el a găsit o rezonanță de poezie de o adîncime și finețe, de sensibilitate poetică și de lirism care constituie un titlu de glorie națională. El (folclorul) va deveni real, acceptabil pretutindeni dacă vom ști să-l selecționăm și dacă vom găsi talentul superior să-l interpreteze magistral.

https://biblioteca-digitala.ro

Şi într-adevăr, George Murnu trăit în copilărie în mijlocul poporului pe care l-a cunoscut atît de bine, a fost un poet făuritor de cuvinte şi imagini, cu un stil îmbogăţit de resursele limbii populare.

Faţă de natura patriei, el a manifestat o puternică dragoste, pe care a cîntat-o cu patimă în versuri.

Pentru a cunoaşte cît mai bine produsele liricii populare şi îndrăgostit de acestea, Murnu alege din colecţiile de poezii ale diferiţilor autori, din toate regiunile ţării şi din Macedonia, o sumă de poezii pe care le intitulează « Cele mai frumoase doine ale poporului romîn » şi le tipăreşte într-un volum.

Totuşi, George Murnu nu s-a mulţumit numai cu ceea ce a ales din vechile culegeri, ci a adunat chiar el de prin satele pe unde adesea mergea. Nedespărţit de caietul său de buzunar, înregistra în el orice creaţie artistică populară descoperită.

Aşa se explică — cum a afirmat el întotdeauna — că a atins un punct central, că inspiraţia sa se bazează în fond pe produsele lirice ale muzei populare, pe care le-a studiat şi le-a asimilat poate mai mult decît alţi poeţi romîni.

La 17 noiembrie 1957, George Murnu s-a stins din viaţă. Cu el dispare un om de ştiinţă, un poet şi un mare admirator al folclorului nostru, folclor pe care l-a mînuit cu multă dibăcie în numeroasele sale creaţii poetice. Cu el dispare un om rar, care ascundea cu modestie un suflet de o mare distincţie, de o desăvîrşită obiectivitate, de o bunătate îndatoritoare.

D. A. VASILIU

https://biblioteca-digitala.ro

PROFESORUL ION BREAZU 1901—1958

Ne-a părăsit încă unul din valoroşii oameni de ştiinţă care, fără să fi fost folclorist « de teren », a îmbrăţişat cu deosebită căldură problemele de literatură populară, făcîndu-şi din ele o preocupare permanentă.

Interesul pentru « patrimoniul popular » — cum îi plăcea lui Ion Breazu să numească tot ceea ce se cuprinde în conceptul de folclor şi de etnografie — a constituit preocuparea lui din totdeauna. Fiu de ţăran de pe valea Mureşului, copilărind şi petrecîndu-şi vacanţele în satul natal (Mihalţ — Alba), Breazu era adînc legat de viaţa populară. Scolile Blajului, cu amintirea lui Cipariu, Pauletti şi Moldovănuţ, cu profesori ca Alexiu Viciu, Traian Gherman şi Lupeanu Melin, i-au mărit interesul pentru folclor, iar sclipitoarele cursuri ale lui Vasile Bogrea, atît de bogate în citate din literatura populară, l-au atras şi mai mult spre creaţiile poporului. De aceea în cronicile, notele şi recenziile pe care începuse să le dăruiască revistelor clujene încă din anii studenţiei, el subliniază, de cîte ori poate, importanţa literaturii populare: « Folclorul a fost şi este una din mîndriile noastre naţionale », scria el încă în anul 1931.

Plecat la studii de specializare la Paris (1926—1928), unul din primele gînduri ale proaspătului licenţiat în litere a fost să se intereseze de preocupările folclorice ale lui Michelet. Rezultatul e cea dintîi contribuţie ştiinţifică a lui în legătură cu specialitatea noastră (*Jules Michelet şi folclorul romînesc*, Cluj, 1933). Prin această lucrare el aduce preţioase informaţii asupra suprinzătoarei cunoaşteri a folclorului nostru de către marele istoric francez.

În literatura *Tribunei* (Cluj, 1936), Breazu se ocupă pe larg de folcloriştii ardeleni, insistînd mai ales asupra rolului deosebit al lui Ion Pop-Reteganul, dar descoperind şi alte figuri interesante (ca de ex. pe Grigorie Sima al lui Ion). Partea folclorică a studiului e preţioasă şi prin felul cum se încadrează preocupările pentru creaţiile poporului în viaţa marei gazete, « care a făcut din cultul folclorului *un principiu*, ceea ce a avut o mare influenţă asupra dezvoltării literaturii ardelene ».

Peste cîţiva ani (1939), Breazu ne surprinde cu o altă contribuţie preţioasă: *Versuri populare în manuscrise ardelene vechi*. Importanţa ei constă în faptul că a dezgropat din praful arhivelor peste 30 de cîntece semipopulare, care au influenţat versuri autentice ale poporului sau au fost influenţate de către acestea.

Preluînd direcţia bătrînei reviste sibiene « Transilvania », pe care a reuşit să o ridice la cea mai mare înflorire din cei 75 ani de existenţă ai ei, Breazu i-a sporit importanţa cu numeroase cronici folclorice şi a obţinut de la oamenii de ştiinţă cîteva articole de specialitate, care, fără el, nu ar fi văzut niciodată lumina tiparului. Tot ca o acţiune cultural-naţională trebuie considerată şi introducerea lui la *Povestitori ardeleni pînă la 1918* (Cluj, 1937), în care găseşte aprecieri atît de juste pentru rolul poveştilor populare în literatura Transilvaniei: « Astfel a început să fie îndrăgit basmul... El va lega pe scriitorii ardeleni iarăşi de pămîntul ale cărui taine şi frumuseţi le uitaseră. El mai ales, le va da alt ritm şi altă limbă povestirii, mai apropiate de duhul locului. Basmul va fi multă vreme şcoala scriitorilor ardeleni, nu numai a prozatorilor, ci şi a poeţilor ».

Încă de pe vremea cînd era asistent la « Muzeul limbei romîne », Breazu publică în « Dacoromania » o excelentă bibliografie critico-analitică. Partea ei folclorică va rămîne, chiar şi după întocmirea unei bibliografii a folclorului romînesc, un instrument de documentare foarte util. Un pas mai departe a făcut prin publicarea lucrării *Folclorul revistelor « Familia » şi « Şezătoarea »* (Sibiu, 1945), cele două periodice ale lui Iosif Vulcan. Bibliografia a fost întocmită de studenţi, dar profesorul a supraveghiat-o şi a controlat-o foarte de aproape, făcînd din ea o lucrare indispensabilă folcloriştilor noştri. Cel puţin aceeaşi importanţă o are studiul introductiv, amplu şi bine documentat, care reuşeşte, într-adevăr, să arate « cum a ajuns viaţa intelectuală romînească de dincoace de Carpaţi să fie dominată aşa de mult de interesul pentru patrimoniul popular ».

https://biblioteca-digitala.ro

Numit la atît de mult aşteptata conferinţă de « istoria literaturii romîne moderne » de la Universitatea din Cluj-Sibiu, Breazu îşi inaugurează cursul cu o frumoasă lecţie: *Temeiurile populare ale literaturii romîne din Transilvania* (Sibiu, 1943), în care preocupările folclorice ale scriitorilor ardeleni sînt mereu amintite». Ori de cîte ori — încheie el inspirat — un scriitor din Transilvania miruit cu harul celor aleşi, trage cu arcuşul pe vioara fermecată a sufletului popular, a ştiut să scoată din ea note pline de fiorul originalităţii».

Am spus că Breazu n-a fost un culegător pe teren. Dar în calitatea lui de secretar literar al « Astrei», a avut prilejul să cutreiere şi să cunoască cele mai autentice « ţări» ale Ardealului. Revenind, încîntat, dintr-un astfel de drum, în care asistase la un concurs de echipe ţărăneşti, el scria că « portul, dansul şi cîntecul popular fac parte din elementele cele mai de preţ ale zestrei noastre etnice» şi visa la o « mare olimpiadă» a acestor trei manifestări artistice.

Intors de la refugiul de la Sibiu, Breazu a continuat şi la Cluj să se ocupe de probleme de folclor: *Izvorul folcloric al baladei « Crăiasa zînelor »* (1948) este o interesantă pătrundere în atelierul poetic al lui Coşbuc, pornind de la o poveste a lui Pop-Reteganul. Acestui povestitor şi folclorist îi va închina o caldă evocare cu prilejul centenarului naşterii (1953) şi al semicentenarului morţii (1955). Cu multă simpatie evocă, în aceşti ani, amintirea lui Anton Pann şi se închină înaintea numelui lui Hasdeu: « marele deschizător de drumuri în folclor».

Tot din această epocă datează lucrarea mai cuprinzătoare despre *Gheorghe Bariţ şi patrimoniul popular* (Cluj, 1956). Arătînd cît de profund cunoaşte marele polihistor diferitele ramuri ale etnografiei şi folclorului nostru, Breazu încheie susţinînd convingerile lui Bariţ, după care « studiul acestui patrimoniu ajută la cunoaşterea caracterului poporului nostru, la îmbogăţirea... culturii naţionale şi la apărarea ei de influenţele nefaste ale cosmopolitismului. El ne-a făcut să preţuim calităţile oamenilor simpli, să-i credem capabili de creaţii superioare».

Şi în ultimii ani ai vieţii, după numirea atît de tîrzie ca profesor titular (1955) şi cînd boala care avea să-l răpună începuse să-şi arate colţii, Breazu a continuat să fie preocupat de multe probleme folclorice, firesc, mai ales în legătură cu literatura. Se gîndea cu plăcere să scrie despre motivele baladelor « Brumărelul» şi « Cicoarea»; se bucura de apariţia « Revistei de folclor» şi felicita călduros pe redactorul ei. Regreta că nu are vremea să scrie el însuşi introducerea la volumul « Poveştilor» lui Slavici. Intreba mereu de proiectele în legătură cu Atlasul flocloric, despre care scrisese încă acum un sfert de veac, subliniindu-i importanţa pentru cunoaşterea creaţiei populare. Cîte alte idei şi proiecte nu va fi frămîntat în ultimele luni ale chinuitoarei boli, care îi lăsase mintea perfect lucidă!

Am citat poate prea multe pasaje din unele lucrări ale lui Breazu. Am făcut-o anume, pentru a arăta cum revine, aproape ca un leit-motiv, aceeaşi idee: interesul pentru *patrimoniul naţional*, temeiurile *populare* ale literaturii romîne din Transilvania, *basmul*, şcoală a scriitorilor ardeleni, *cultul folclorului* devenit principiu la « Tribuna» sibiană, etc. Într-adevăr, Breazu a luptat încontinuu subliniind de cîte ori avea prilejul, convingînd şi pe cei mai îndărătnici, despre « caracterul popular al literaturii şi culturii noastre». E una din cele mai de seamă cuceriri ale spiritului său, pe care ne-a lăsat-o moştenire scumpă.

Dacă n-ar fi plecat atît de curînd dintre noi, mult prea curînd pentru bogăţia materialului adunat timp de decenii şi care nu aştepta decît munca de redactare, Ion Breazu ne-ar fi putut lămuri încă multe probleme ale literaturii populare şi ale raporturilor ei cu literatura cultă.

De aceea deplîngem, alături de istoricii literari, de studenţii lui, de iubitorii literaturii noastre pe cel ce n-a fost numai un mare învăţat, ci şi un om rar şi minunat prin modestia lui fără seamăn, prin cinstea-i exemplară, prin bunătatea şi dragostea nemărginită pentru oameni şi pentru tot ce este frumos.

ION MUŞLEA

https://biblioteca-digitala.ro

DIN REALIZĂRILE FOLCLORISTICII NOASTRE

Noi cercetări asupra căluşului

În acţiunea sistematică de culegere şi studiere a folclorului ţării, Institutul de folclor întreprinde, alături de cercetările în vederea realizării monografiilor folclorice regionale, o serie de cercetări menite să ducă la cunoaşterea unor fenomene deosebite ale folclorului nostru contemporan, să lămurească unele probleme cu caracter special. Printre acestea, problemele în legătură cu procesul de dezvoltare al folclorului în noile condiţii de viaţă din patria noastră, cu transformările prin care trece folclorul tradiţional, cu fenomenele de înnoire, cu noile creaţii populare, ocupă un loc primordial. În cadrul proceselor de transformare, a fenomenelor de înnoire, cercetătorii de folclor au început să acorde tot mai multă atenţie nu numai cîntecelor şi jocurilor ca atare, ci şi folclorului obiceiurilor şi mai cu seamă folclorului obiceiurilor de peste an, a obiceiurilor legate strîns de muncile agricole. Schimbările de funcţie şi structură ce intervin în folclorul acestor obiceiuri în noile condiţii de dezvoltare economică şi socială, sensurile noi pe care le capătă aceste obiceiuri ce de multe ori mai păstrează încă, mai mult sau mai puţin clar, urme de străvechi rituri magice, sînt deosebit de importante pentru cunoaşterea gradului de dezvoltare a conştiinţei sociale a colectivităţilor folclorice în care apar, pentru acţiunile de ridicare culturală a maselor populare. Ele dezvăluie sensul spre care se îndreaptă grupurile sociale înaintate şi rămînerile în urmă a celor ce îşi însuşesc cu oarecare întîrziere cunoştinţele ştiinţifice. Cu această orientare, Institutul de folclor a hotărît să întreprindă în anul acesta şi în anii ce vor urma, o cercetare sistematică a căluşului.

Străvechi obicei cu urme de rituri magice de iniţiere, de fertilitate şi fecunditate şi de vindecare, căluşul realizează unul din cele mai frumoase dansuri ale folclorului nostru. Cu acest dans ţara noastră a cîştigat premiul întîi atît la concursul internaţional de la Londra în 1935 cît şi la concursul internaţional de la Llangollen în 1957. Astăzi în desfăşurarea străvechiului obicei, fără ca elementele şi sensurile magice să fi dispărut de peste tot şi cu totul, accentul cade tot mai mult pe spectacol şi dans. Obiceiul tradiţional capătă nou sens potrivit cu vremurile noi şi ca atare este preluat şi cultivat de către mişcarea artistică de amatori şi de ansamblurile populare.

Răspîndit mai cu seamă în cîmpia Dunării, căluşul se practică în timpul sărbătorilor Rusaliilor în forme cu importante variaţii locale, ce îngăduie un studiu temeinic asupra răspîndirii, funcţiei şi structurii lui contemporane. Descrierile făcute de Dimitrie Cantemir şi Fr. I. Sulzer îngăduie să ducem cercetările în urmă pînă în sec. XVIII, iar studiile de folclor comparat ne vor îngădui, sperăm, ducînd mai departe cercetările iniţiate de Romulus Vuia, să aducem noi lămuriri în legătură cu începuturile lui, cu funcţia şi cu sensul lui străvechi, cu dezvoltarea lui istorică şi rosturile lui în viaţa poporului nostru.

După alcătuirea unei bibliografii complete a cercetărilor romîneşti şi a principalelor lucrări contemporane ce oferă material comparativ şi după studierea materialului inedit din arhiva Institutului de folclor de către Veronica Micznik, o echipă formată din Alexandru Amzulescu, Ghizela Suliţeanu şi Monica Rahmil a făcut între 14—22 mai 1958 o prospecţiune în satele din Oltenia în care se mai practică acest obicei.

Echipa a cercetat comunele Giurgiţa, Bîrca, Băileşti, Siliştea Crucii, Vîrtop, Moţăţei, Hunia, Argetoaia, Lazu, Păscoveni, Dobrun, Crăciunei, Nanov — din regiunea Craiova — propunînd pentru studiu sistematic de adîncime comunele Bîrca şi Giurgiţa din raionul Segarcea.

În cursul lunii iunie 1958 o echipă condusă de Mihai Pop, director adjunct ştiinţific al Institutului, şi formată din Valeriu Butură, Ghizela Suliţeanu, Constantin Costea, Andrei Bucşan, Dumitru Pop — cercetători, Nicolae Mănescu — tehnician sunet, Willy Goldgraber — operator, Vasile Mînăstireanu — operator ajutor şi Constantin Popescu — fotograf, a întreprins o cercetare sistematică a obiceiului, aşa cum s-a desfăşurat în ansamblul lui în cele două comune

https://biblioteca-digitala.ro

și a realizat un film asupra acestui important obicei al tradiției noastre folclorice. Urmărind prin observație directă, desfășurarea obiceiului la echipele de călușe din cele două comune, adunînd întreg materialul folcloric pe care îl cuprinde și un bogat material complimentar asupra modurilor de realizare ale obiceiului în trecut, asupra funcției și sensului pe care îl avea altădată și pe care îl are astăzi, asupra originii și stării sociale a jucătorilor, asupra atitudinii diverse pe care colectivitățile o iau față de acest obicei în raport cu structura lor de clasă. cu diferențierile ce intervin în conștiința socială, determinate de clasele și grupările sociale cărora aparțin cei ce practică obiceiul și cei ce îl privesc, etc., filmînd, înregistrînd la magnetofon melodiile și strigătele precum și unele mărturii mai importante despre joc, adunînd un bogat material fotografic și importante date asupra vieții economice și sociale a celor două comune, echipa a realizat o cercetare ce va sta la baza cercetărilor viitoare pe care Institutul de folclor le întreprinde asupra folclorului călușului.

Această cercetare va fi completată în 1959 cu o cercetare similară într-o comună sau un grup de comune din vestul Munteniei, iar în 1960 cu încă o cercetare în punctele cele mai importante din regiunea București. Pe baza materialelor adunate se va întocmi apoi un chestionar care, completat de specialiști pe întreaga zonă de răspîndire a obiceiului, va stabili frecvența și întinderea lui și va arăta diferitele forme regionale sub care trăiește astăzi.

Se va ajunge astfel să se alcătuiască o monografie temeinică asupra acestei importante manifestări a folclorului nostru și să se consemneze o etapă deosebit de interesantă a dezvoltării ei. Sub perspectiva dezvoltării viitoare a folclorului nostru această consemnare va constitui un document deosebit de prețios.

M. P.

Cercetarea folclorului minorităților naționale:

Folclorul tătarilor din Dobrogea. Cunoașterea îndeaproape a folclorului popoarelor orientale ia azi o amploare din ce în ce mai mare.

Înaintea culegerilor și studiilor de folclor, orientaliștii s-au ocupat în primul rînd de urmărirea anumitor particularități ale limbilor orientale. Filologia a fost aceea care a impus primele culegeri sistematice de folclor. Acest material extrem de valoros nu a fost luat în considerație în întregul lui, știrbindu-i-se unul din caracterele sale și anume partea muzicală.

Cu timpul, alături de filologi și muzicienii și-au spus cuvîntul. Astfel au apărut lucrările mai multor cercetători ca: E. M. Hornbostel și A. Z. Idelsohn, Robert Lach, E. Borrel, Rauf Jekta Bey, M. Cl. Huart, Jules Rouanet, etc., și în special multe și interesante culegeri și studii asupra folclorului marei familii a popoarelor turco-tătare, care se află în Uniunea Sovietică. Culegerile și comunicările, în special asupra folclorului muzical, ale cercetătorilor: I. Zataevici, A. Uspenski, V. Koboinicov, N. Potapov, I. P. Stroganova, D. Arakișvili, V. Sokolova, P. Lebedinsky, Vzeir Gerdjibekov, V. Beliaev și alții au adus o contribuție importantă la cunoașterea unei părți însemnate a popoarelor orientale din Uniunea Sovietică.

La noi în țară, prezența mai multor naționalități conlocuitoare în ținutul Dobrogei cît și necunoașterea folclorului acestor popoare a determinat în toamna anului 1953 alcătuirea de către Casa de creație populară, împreună cu Institutul de folclor din București, a unei expediții folclorice complexe, cuprinzînd etnografi, folcloriști, coregrafi și muzicieni care aveau să facă un prim început în culegerea folclorului bulgar, tătar și turc din această regiune. Din partea Institutului de folclor au participat cercetătorii, G. Suliteanu (muziciană) Vera Proca-Ciortea, Anca Ciortea, Costea Constantin (coregrafi) sub conducerea tov. prof. Tiberiu Alexandru.

Deși a avut ca principal obiectiv culegerea dansului și muzicii de joc, material ce urma să fie pus la dispoziția Casei de creație populară din orașul Constanța, nu au fost neglijate însă nici celelalte genuri. Culegerea, deși de scurtă durată, a reușit totuși în cele cîteva zile petrecute cu fiecare dintre aceste naționalități, să indice posibilitățile rodnice ale unei viitoare cercetări care va cuprinde de astădată cea mai mare parte din bogăția folclorică a acestor popoare.

Începutul a fost continuat, prin culegerea sistematică și studierea folclorului tătar, de către G. Suliteanu.

S-a căutat a se urmări cît mai adînc materialul folcloric tătar existent, cu obiceiurile sale specifice, precum și folclorul, pe cale de dispariție păstrat încă în amintirea bătrînilor.

Zona cercetată a cuprins întreaga Dobroge, alegîndu-se două centre reprezentative pentru cele două categorii de tătari, mai importante: Ciocîrlia de Jos și Valea Neagră (Cogealia) din raionul Medgidia pentru tătarii nogai, și Tătaru-Comana din raionul Negru-Vodă, pentru tătarii ce-și zic Krîm.

https://biblioteca-digitala.ro

Pînă în prezent s-au făcut culegeri în satele: Ciocîrlia de Jos, Ciocîrlia de Sus, Valea Dacilor, Osmancea, Tătaru, Valea Neagră, Hagieni şi oraşele: Medgidia şi Constanţa.

S-au mai cules informaţii şi material folcloric din satele de ramificaţie prin informatori, aflaţi temporar într-unul din satele de mai sus: Albeşti, Mereni, Poarta Albă, Veteranu, Galeş, M. Kogălniceanu, Basarab, Ciobăniţa, Cobadin, Mangalia, Techirghiol, Nuntaşi, Murighiol, Caraibil, etc., astfel că întreaga zonă folclorică a satelor şi oraşelor locuite de tătari ne este cunoscută în cea mai mare parte. În total s-au făcut patru culegeri la teren însumînd 40 de zile şi trei culegeri în Bucureşti de la trei deţinători de cîntece populare, dintre cei mai reprezentativi.

S-au cules peste 700 de piese dintre care 579 au fost înregistrate pe bandă de magnetofon. S-au mai cules ample date informative, în special asupra obiceiurilor şi a unor genuri complet necunoscute pînă în prezent de către Institutul de folclor. Au fost cercetaţi un număr de 123 de informatori între vîrstele de 8 şi 78 de ani, printre care 56 bărbaţi (16—78 ani), 43 femei (15—76 ani) şi 24 copii (8—14 ani).

De la aceştia s-au cules repertorii bogate de obiceiuri, cîntece şi jocuri de copii, cîntece de leagăn, cîntece şi obiceiuri de sărbătoare, de primăvară, de nuntă, de înmormîntare, îndemez, povestiri muzicale, legende epice, şînuri (cîntece antifonice), gîr, beyt, destanuri, cîntece de joc vocale şi instrumentale, jocuri şi un foarte bogat repertoriu de cîntece propriu-zise (de armată, recrutare, emigrare, înstrăinare, dor, dragoste, umoristice, etc.).

Transcrierea şi studierea acestui material a scos la iveală o seamă de constatări interesante atît asupra structurii morfologice literare şi muzicale a cîntecului popular tătar cît şi a anumitor genuri. Compararea cu folclorul publicat în străinătate, al celorlalte popoare orientale şi a celor turce în special — din păcate mai mult literar — şi mai ales cu folclorul tătar, publicat pînă în prezent, a dus la stabilirea unei interesante problematici a variantelor şi a arătat atît legăturile uneori puternice ale folclorului tătar cu acela al celorlalte popoare, cît şi particularităţile specifice ale folclorului tătar.

S-au urmărit, pe cît posibil, manifestările folclorice în desfăşurare, iar pentru cele dispărute s-au făcut adevărate investigaţii de arheologie folclorică.

De asemenea s-au lucrat repertorii muzicale ample de joc cu centrul de lăutari din Medgidia, primind preţioase informaţii asupra instrumentelor specific orientale, precum şi rolul acestora în trecut şi în prezent în comunitatea turco-tătară. S-au mai cules date despre costumul tătar, azi dispărut, despre rolul numirilor individuale şi al semnelor familiare.

Culegerea folclorului tătar este cu atît mai bine venită cu cît s-a putut observa o rapidă evoluţie a unor genuri şi chiar dispariţia altora în perioada dintre prima culegere din octombrie 1953 şi ultima din aprilie 1958. Aceasta se datoreşte transformării radicale a condiţilor de viaţă ale poporului tătar şi aptitudinii sale deosebite de însuşire a noului. De asemenea convieţuirea cu poporul romîn în G.A.C., petrecerile comune, însuşirea perfectă de către tînăra generaţie a limbii romîne, a cîntecelor româneşti, a dansurilor, formează factori importanţi în evoluţia folclorului tătar.

Toate aceste constatări, împreună cu materialul folcloric, urmează a fi publicate într-o lucrare asupra folclorului tătar, care în prezent se află în curs de definitivare.

Pentru scrierea textelor s-a preferat scrierea fonetică internaţională adoptată de către Institutul de folclor şi adaptată la specificul limbii tătare. Nu a putut fi întrebuinţat alfabetul nou turcesc deoarece acesta nu posedă semne speciale pentru caracteristicile fonetice ale limbii tătare. Textele au fost transcrise şi în scriere arabă de către Sebat Husein. Întreg materialul se află tradus în româneşte şi va fi publicat.

O frumoasă şi interesantă întregire a cunoaşterii folclorului tătar o constituie fotografiile tuturor informatorilor şi a diferitelor obiceiuri şi aspecte ale vieţii tătarilor dobrogeni.

G. S.

Tradiţie şi înnoire în folclorul din zona petroliferă a Olteniei

Prin scopul urmărit şi prin modul în care se desfăşoară, cercetările de teren pe care le întreprinde astăzi Institutul de folclor se grupează în două categorii distincte: cele ce tind la studierea monografică integrală a unei localităţi sau a unei zone folclorice şi cele ce pe baza cunoaşterii nemijlocite a realităţii folclorice contemporane urmăresc adîncirea unei anumite probleme, dezvăluirea unui anumit aspect al folclorului ţării noastre. În această categorie intră, alături de cercetările ce tind la o mai bună cunoaştere a anumitor genuri şi specii ale folclorului tradiţional, în primul rînd cercetările ce urmăresc cunoaşterea proceselor esenţiale ce au loc în viaţa con-

https://biblioteca-digitala.ro

temporană a folclorului nostru. Printre acestea fără îndoială, că unul din cele mai importante, cel asupra căruia trebuie să se concentreze în primul rînd atenţia folcloristicii noastre este procesul adaptării tradiţiei folclorice la noile condiţii de viaţă a maselor populare, la gradul actual de dezvoltare al conştiinţei sociale, procesul de înnoire a tradiţiei folclorice, de apariţie a noului în folclorul contemporan. Formele în care se manifestă acest proces în diferitele regiuni ale ţării sînt din cele mai diverse şi sînt strîns legate de dezvoltarea vieţii economice, de schimbările ce au intervenit în structura socială, de modurile şi gradul în care se transformă conştiinţa socială a oamenilor din regiunile respective. Cuprinderea multilaterală a acestor fenomene, adîncirea lor, poate duce folcloristica noastră nu numai la o mai bună, mai profundă cunoaştere a realităţii folclorice contemporane, ci şi la o serie de constatări teoretice deosebit de importante privind legătura dintre creaţia populară, conştiinţa şi structura socială şi viaţa economică, modurile de evoluţie ale folclorului şi perspectivele dezvoltării lui viitoare.

Pentru studierea procesului în formele lui de maximă intensitate, Institutul de folclor a hotărît să întreprindă cercetări în acele zone unde în acţiunile de industrializare a ţării, fostele ţinuturi rurale, satele de altădată, se transformă în importante centre industriale. Pe această linie împreună cu echipa de cercetări monografice a Institutului de cercetări economice a Academiei R.P.R., o echipă a Institutului de folclor a întreprins între 5—25 august 1958 o cercetare în zona petroliferă a Olteniei.

Echipa formată din Mihai Pop, Boris Marcu, ing. C. Pîrvănescu, C. Popescu a fost completată cu cadre tinere de la facultatea de filologie a Universităţii C. I. Parhon: P. Ruxăndoiu asistent, A. Golopenţia, C. Cîrstoiu, R. Răutu, studenţi ai cursului de folclor.

Prin observarea directă a manifestărilor folclorice, prin chestionarea informatorilor asupra fenomenelor şi faptelor de folclor, prin înregistrare pe bandă de magnetofon, urmărire de repertoriu, fişe de frecvenţă, etc., s-au cules cu documentarea aferentă şi s-au înregistrat 760 piese folclorice, lucrîndu-se cu 120 informatori. O deosebită atenţie s-a acordat folclorului lăutăresc, element esenţial în viaţa folclorică din această zonă.

Constatările făcute pînă acum urmează să fie completate şi adîncite printr-o nouă cercetare ce se va întreprinde în vara anului 1959. Ele privesc îndeosebi modul de adaptare al tradiţiei folclorice la condiţiile sociale noi, influenţa cîntecelor de largă circulaţie şi a repertoriului de cîntece populare difuzat de posturile noastre de radio asupra cîntecului popular local, repertoriul de dansuri al nedeilor, horelor şi balurilor, schimbările ce intervin în structura muzicală şi literară a cîntecelor şi poveştilor, în funcţia lor, crearea de cîntece noi. Deosebit de importante sînt constatările făcute în legătură cu comportarea oamenilor noi, a ţăranilor de ieri, a muncitorilor petrolişti de astăzi, faţă de tradiţia folclorică, faţă de înnoirile ei, contribuţia lor directă şi indirectă la crearea de noi bunuri folclorice. Constatările făcute în legătură cu rolul acţiunilor culturale de masă, a mijloacelor de comunicare culturală cu masele, a mişcării artistice de amatori, în viaţa şi dezvoltarea folclorică din zona petroliferă a Olteniei, sînt şi ele importante şi pline de sugestii pentru ceea ce ar trebui să se întreprindă pe acest plan, în viitor, în această zonă.

Datele culese vorbesc despre o viaţă folclorică intensă ce stă la baza noilor manifestări culturale, de o mare bogăţie de cîntece şi dansuri, de o adaptare naturală a tradiţiei folclorice la noile condiţii de viaţă.

Constatările făcute arată că schimbările nu se produc numai prin crearea de cîntece noi, ci prin transformarea generală a întregului folclor local, prin înnoirea lui în ansamblu. Noul apare şi atunci cînd oamenii nu se mai duc la vrăjitoare pentru bolile trupului, ci numai rareori pentru descîntece de dragoste şi atunci cînd povestind despre moroi, zmei, draci şi iele, deşi li se pare că au existat altădată, sînt convinşi că astăzi în locurile pe unde străbat conductele petrolifere şi liniile de înaltă tensiune, unde luminează noaptea peste zeci de kilometri flăcările gazelor de sonde, ei nu mai pot să existe şi atunci cînd în cortegiile de nuntă sau înmormîntare în locul căruţelor cu boi apar maşinile şi camioanele, dar şi atunci cînd fata nu îşi mai trimite dorul «pe frunză de pom uscat», «pe fluerul vîntului», ori pe «zbor de pasăre» ci cîntă:

Foaie verde de cicoare
Trimite-mi neică scrisoare
Scrisă-n patru colţurele
Pe pofta inimii mele.
Trimite-mi nu zăbovi
Să am seara ce citi...

şi cînd în locul cîntecelor lui Dincă Schileru şi Popa Mischie uitate astăzi aproape cu totul, lăutarii cîntă la petrecerile muncitoreşti:

https://biblioteca-digitala.ro

Dacă vrei maică să vii
Să vii pe la noi la Jii,
Ca acolo frumos nu-i,
Că sînt sonde multe frate,
Sonde multe și bogate,
Filfiie biruitor
Drapelul fruntașilor.

ori:

Crește munca, crește sporul
Și ne dă belșug ogorul,
Crește munca și sporește,
Republica înflorește.

Viața nouă se manifestă și în înfrățirea prin cîntec și dans a muncitorilor din partea locului cu cei veniți din Valea Prahovei, din Moldova ori din Ardeal. Dar puterea noului îți apare deplină mai cu seamă atunci cînd îți dai seama că solista echipei artistice sindicale, cîntăreața de minunate cîntece populare noi, știe să cînte și cîntece tradiționale din satul ei, căci pînă acum cîțiva ani era încă fată de țară, ca tînărul strungar cu voce bună și repertoriu bogat, cu înfățișare muncitorească sobră și demnă a pornit abia acum 7—8 ani dintr-un sat din cîmpia Munteniei, ca tînărul dulgher cunoscut tuturor ca un virtuos cîntăreț din solz de pește a plecat și el de curînd dintr-un sat din munții Moldovei. O simți și o cunoști deplin căci viața nouă a folclorului este în sufletul oamenilor noi creator de noi bunuri materiale, dar și de noi valori folclorice. În puterea lor este dezvoltarea viitoare a folclorului nostru și ei ne fac să credem într-o nouă înflorire a lui.

M .P.

Din activitatea caselor regionale de creație populară Răspunzînd acțiunii întreprinse de Institutul de folclor de a cunoaște cît mai exact activitatea folcloristică a Caselor de creație populară din țară, Casele regionale de creație populară din Oradea, Constanța, Hunedoara și Ploiești ne trimit următoarele date, privind activitatea lor de valorificare a folclorului regional:

Oradea. În 1957, Casa de creație populară din Oradea a organizat o consfătuire la care au participat peste patruzeci de folcloriști amatori (învățători, sciitori, dirijori), cărora li s-au ținut, de către folcloriștii Ioan Nicola și Iosif Farago de la filiala din Cluj a Institutului de folclor, prelegeri despre metodele culegerii de material folcloric pe teren. Interesul pe care l-au arătat participanții acestei consfătuiri a fost înființarea de cercuri folclorice la Șimleul-Silvaniei, Salonta și Săcuieni și stimularea muncii a o serie de iubitori de folclor ale căror roade s-au și văzut. Astfel, învățătorul Tamaș Ioan a întreprins în comuna sa natală, Holod, o culegere de folclor pregătind pentru tipar un volum de «Cîntece ostășești și de dragoste». Szablyár Kornél a cules datini de nuntă din Tărcaia. Material ce va fi prelucrat pentru a fi pus în scenă. Sub îngrijirea folcloristei Szegö Julia se pregătește o culegere de cîntece revoluționare din ilegalitate.

S-a adunat material pentru trei albume cu motive de cusături și țesături românești, ungurești și slovace din regiunea Oradea și un album de cusături și țesături populare originale.

Colaborarea culegătorilor de folclor cu ziarele și revistele locale este foarte strînsă. În ziarul «Crișana» din Oradea au apărut fragmente din studiile despre porturile populare, despre olărit, despre obiceiurile de nuntă și alte obiceiuri. Tot în același ziar au fost publicate culegerile de folclor ale lui Aurel Pop. Almanahul cercului literar local «Țara Crișurilor», începînd din anul 1956, a găzduit în paginile sale un foarte bogat și interesant material folcloristic.

Este în curs de editare un ciclu de culegeri de cîntece populare pentru coruri și soliști vocali ai căminelor culturale, cuprinzînd 75 cîntece românești, maghiare și slovace.

S-a făcut o culegere de dansuri populare din regiune și s-a trecut la cartografierea răspîndirii acestor dansuri.

În vederea popularizării materialului etnografic al regiunii au fost organizate trei expoziții. Pe lîngă acestea au mai fost și alte expoziții mai ample de artă populară și ceramică.

Pentru a veni în ajutorul celor ce fac culegeri pe teren, s-a alcătuit un chestionar folcloric amănunțit și s-a popularizat acest chestionar la cercurile organizate pentru învățătorii ce lucrează la căminele culturale, precum și în școlile elementare de la oraș, cu scopul ca elevii să facă în cursul vacanței, culegeri de folclor. Pentru completarea acestui chestionar, ce ar putea fi ulterior îmbogățit, se pregătește un concurs.

https://biblioteca-digitala.ro

Tot din inițiativa Casei regionale de creație populară Oradea, cu ajutorul elevilor școlii tehnico-sanitare din localitate, s-a trecut la strîngerea materialului folcloric privind practica medicală empirică.

*

Constanța. Deși înființat numai din anul 1957, cercul folcloriștilor Casei regionale de creație populară a regiunii Constanța a avut rezultate lăudabile. În deplasările care s-au făcut în diferite localități din regiunile locuite de turco-tătari, lipoveni, bulgari, macedoneni, s-a adunat un bogat material de jocuri și cîntece și s-au făcut o serie de imprimări pe bandă de magnetofon cu unii soliști vocali amatori. Acest bogat și variat material a fost valorificat în cadrul formațiilor artistice de amatori de la casele de cultură, de la căminele culturale, de la sindicate și cooperație.

Iubitorii cîntecului popular, Dumitru Galaon din Constanța, Simion Gheorghiu din Tulcea, Gh. Bazavan și L. Paceag din București, au prelucrat un număr de cincizeci de cîntece, care se vor tipări sub îngrijirea lui Gh. Bazavan și vor fi puse la dispoziția formațiilor corale și soliștilor amatori din regiunea Constanța.

O culegere de jocuri populare dobrogene, în curs de redactare, așteaptă de asemenea lumina tiparului.

Toate aceste lăudabile strădanii au fost realizate sub îndrumarea și cu sprijinul compozitorului Gh. Bazavan și a lui L. Paceag, metodist la Casa centrală de creație populară.

*

Hunedoara. Casa regională de creație populară din Hunedoara își propune să culeagă în cursul acestui an o serie de dansuri specifice regiunii și să publice în Almanahul literar regional un număr de balade culese de amatori.

Ploiești. Deși culegerile de folclor făcute din îndemnul Casei regionale de creație populară Ploiești nu au avut nici o normă de organizare, ci numai un caracter ocazional, totuși, din deplasările pe teren care s-au făcut, s-au cules 500 de cîntece de diferite genuri dintre care 80 imprimate pe bandă de magnetofon. O parte din aceste cîntece au fost publicate în broșura intitulată: « Din folclorul nostru», iar altele publicate în ziarul local « Flamura Prahovei». Compozitorii din regiune au folosit acest material, prelucrînd unele piese care au intrat în repertoriul formațiilor de amatori.

S-au făcut o serie de culegeri în comunele Bezdead, Pîrscov, Siriul și Gornet-Cuib (reg. Ploiești).

S-au imprimat de la fluierarii de la Bertea (r. Teleajen) 15 melodii de joc. S-au cules și imprimăt de la Elena Andreescu, de ani 20, 13 melodii cu text, iar de la bătrînul Iancu Gheorghe, lăutar în vîrstă de 60 de ani, 2 balade și 4 melodii de joc. De asemenea s-au cules de la Gh. T. Avrigeanu de 57 ani din comuna Pîrscov, țăran muncitor și cîntăreț la vioară, 4 balade (Ghiță Cătănuță, Vîlcanul, Gheorghelaș și Corbea).

Sînt în perspectivă alcătuirea unor monografii folclorice a comunei Gura-Teghii (r. Cislău) sub conducerea metodistului Gh. C. Ionescu și editarea a două broșuri — una cuprinzînd melodii de joc din regiune, culese de George Botez, dirijorul orchestrei populare « Flacăra» și alta cuprinzînd melodii cu text culese de Gh. C. Ionescu.

S. C. S.

Folclorul în învățămîntul superior și mediu În vederea creării de noi cadre calificate care să cerceteze și să studieze folclorul patriei noastre după noi metode științifice, Ministerul învățămîntului și culturii a trecut la introducerea în școli și facultăți a unor cursuri de folclor. Aceste cursuri sînt predate la toate școlile de muzică din țară, la Facultățile de filologie din București, Iași, Cluj, precum și la Conservatoarele din București și Cluj. Un curs de folclor maghiar este ținut la Universitatea « Bolyai» din Cluj la Conservatorul din același oraș.

La Facultatea de filologie a Universității « C. I. Parhon» din București durata cursului de folclor din cadrul catedrei de teorie și critică literară este de nouă semestre. În anul I și II, cursul are ca scop de a da studenților o privire de ansamblu asupra folclorului romînesc: originea și evoluția termenului de folclor, delimitarea domeniului, importanța folclorului în cultura națională, etc.

În anul III, cursul cuprinde dezvoltarea folcloristicii romîne, precum și metoda de cercetare în folcloristică, iar în anul IV, V se vor ține cursuri speciale în legătură cu probleme de teorie generală, principii și metode de cercetare sau în legătură cu teme alese din folclorul romînesc, folclorul comparat sau istoria folcloristicii.

https://biblioteca-digitala.ro

Durata cursului la secția de limbă și literatură romînă este de două semestre, perioadă în care studenților le este prezentată concepția despre folclor, procesul de creație în folclor, metode de cercetare în folclor, precum și genurile și speciile folclorului romînesc în dezvoltarea lor istorică și în viziunea lor sistematică.

Atît studenții secției de teorie și critică literară cît și a secției de limbă și literatură romînă pot să cerceteze materialele folclorice din biblioteca Institutului de folclor, să audieze pe bandă de magnetofon diferite culegeri de pe teren făcute de cercetătorii institutului și să participe la culegerile întreprinse de Institutul de folclor.

La universitățile din Cluj și Iași, cursul de folclor predat studenților de la secția limbă și literatură romînă are aceeași durată și se desfășoară după același program ca și la secția corespunzătoare de la Universitatea din București.

Este pentru prima dată cînd datorită prețuirii pe care regimul de democrație populară îl acordă creației populare, studenții facultăților noastre filologice, viitori profesori de limba romînă, viitori critici literari și activiști culturali primesc cunoștințe complete și sistematice asupra acestui important domeniu al culturii noastre populare, învață să-l cunoască în raport cu dezvoltarea conștiinței sociale cu determinările lui social economice, cu istoria poporului nostru să-i aprecieze rolul în lupta poporului pentru libertate și dreptate, să valorifice bunurile folclorice tradiționale de mare valoare șr creațiile ce cîntă viața nouă din patria noastră.

La Conservatorul «Ciprian Porumbescu» predarea teoretică a cursului de folclor este întregită cu bogate aplicații practice: audiții de muzică populară autentice, transcrieri după înregistrări sonore și analize. Schema acestui curs este următoarea:

Disciplina	Anul	Ore săptămînal	
Instrumente	I—II	2	
Pian — orgă	I—II	2	
Canto	I—II	2	
Compoziție	I—II—III	2	
Pedagogie — Dirijat de cor	I—II—III	2	Anul IV va face în continuare folclor 2 ore săptămînal dînd examen în sem. 8

Materia predată la acest curs este următoarea: introducere în folclor, elementele cîntecului popular, genurile cîntecului popular romînesc și instrumentele muzicale ale poporului romîn. Cursul se folosește din plin de experiența cercetătorilor Institutului de folclor, precum și de documentele arhivei institutului. Paralel cu studierea melodiilor populare se studiază și complexul de fapte în care folclorul se naște și viețuiește. Predarea folclorului în cadrul acestui curs are ca scop să fundeze pedagogia muzicală în mai mare măsură pe muzica poporului. În momentul de față învățarea principiilor muzicii pornește de la alte temelii ritmice și melodice decît ale muzicii romînești, iar învățămîntul cîntului și multor instrumente încă nu ține seama, în măsura în care ar trebui, de specificul cîntecului nostru popular. Cursul de folclor are sarcina de a ajuta la înlăturarea acestor lipsuri.

Aceeași sarcină îi revine și cursului de folclor de la conservatorul din Cluj care se desfășoară după aceleași principii și metode ca și cel de la conservatorul din București.

În cadrul școlilor speciale de muzică care pregătesc cadre pentru conservatoare și pentru diverse nevoi artistice cursul de folclor urmărește să dezvolte elevilor sentimentul de dragoste pentru popor și creația lui. În cadrul cursului este subliniată latura artistică a creației populare (cîntec, poezie și dans popular) reliefînd în același timp și funcția social istorică a acesteia. La absolvirea acestui curs elevii vor trebui să cunoască un număr bogat de cîntece din toate regiunile țării să le poată recunoaște înțelesul și caracterul lor realist. Școlile speciale de muzică din Iași, Cluj, Timișoara folosesc materiale folcloristice nu numai din regiunea respectivă, ci din toată țara.

Cursul cuprinde o privire generală asupra celor trei domenii de cercetare a folclorului: literar, muzical și coregrafic, oprindu-se cu precădere asupra părților mai importante din toate aceste trei domenii. La școala specială de muzică din București cursul se predă la cl. a X-a și a XI-a, cîte două ore săptămînal. În cadrul aceleiași școli există un curs de canto popular

https://biblioteca-digitala.ro

Acesta urmăreşte să imprime elevilor dragoste pentru cîntecul popular şi pentru popor. În acelaşi timp cursul creează un stil popular elevilor care nu l-au, căutînd să-l păstreze celor care vin dintr-o regiune cu un stil puternic popular sau, în măsura respectării autenticului popular, să li-l dezvolte. Scopul final al acestui curs este de a trasa elevilor o linie de conduită morală faţă de cîntec în general, evitînd pericolul de vulgarizare şi de denaturare al stilului şi al genului.

Atît în şcoli cît şi în facultăţi cursurile de folclor au ca scop să ajute pe elevi şi studenţi la cunoaşterea vieţii poporului nostru. Ele sînt axate pe realităţile din care a luat naştere folclorul, scoţînd în evidenţă procesul de creaţie legat de frămîntările sociale ale maselor populare, precum şi caracterul luptei de clasă care se profilează net din producţiile populare.

L. B.

Vizita unui folclorist german în ţara noastră La sfîrşitul lunii mai 1958 a sosit în ţara noastră folcloristul Felix Hörburger, specialist în probleme de muzicologie şi coregrafie şi director al Arhivei de folclor din Regensburg (Republica Federală Germană). Obiectivul principal al vizitei d-salc a fost studierea întregului complex al Căluşului, pentru a lămuri unele interesante probleme de folclor comparat în legătură cu obiceiurile similare din alte regiuni ale globului.

În primele zile ale şederii, d-sa a luat contact cu cercetătorii ştiinţifici ai Institutului de folclor, informîndu-se asupra bogatului material documentar existent în arhivă, pentru fixarea cadrului general geografic, istoric şi etnografic al acestei manifestări. Paralel d-sa s-a ocupat şi cu partea coregrafică, a obiceiului învăţînd totodată sistemul special de notaţie folosit în Institutul de folclor. Cîteva şedinţe practice cu cunoscutul vătaf de căluşari argeşean Grigore Stan au putut furniza oaspetelui străin o imagine aproximativă a deosebitei virtuozităţi a acestei categorii de jocuri.

În continuare, folcloristul german a participat la expediţia întreprinsă de cercetătorii Institutului în satele Bîrca şi Giurgiţa din r. Segarcea, reg. Craiova. Scopul expediţiei a fost de a cerceta o zonă neexplorată încă în ce priveşte Căluşul şi în care acesta, deşi mai puţin interesant din punct de vedere al tehnicei coregrafice, prezintă anumite aspecte particulare trădînd un stadiu mai vechi. Unele impresionante forme rituale, bine păstrate în această zonă ca de pildă riturile de vindecare şi iniţiere, au dat ocazia cercetătorilor noştri de a avea interesante schimburi de opinii cu oaspetele german asupra diverselor arii de răspîndire geografică a fenomenelor citate în Europa ca şi în celelalte continente.

D-l Felix Hörburger a urmărit îndeaproape cercetările cu un interes deosebit şi o rîvnă neobosită. D-sa a abordat în egală măsură şi celelalte domenii ale folclorului şi etnografiei de care s-au ocupat în această culegere — tangenţial — şi cercetătorii noştri. Bogatul material de balade şi cîntece din repertoriul lăutăresc local în permanentă reînnoire, cele peste 50 de jocuri ale flăcăilor şi fetelor caracterizate prin graţie, uşurinţă şi vigoare, impresionantul bocet colectiv al femeilor de Rusalii, obiceiul practicat pentru curmarea secetei (mumuliţa ploii) etc., au însemnat pentru folcloristul german tot atîtea prilejuri de a-şi manifesta admiraţia şi interesul pentru vitalitatea şi expresivitatea folclorului romînesc.

Modul în care d-l Felix Hörburger a împărtăşit, cot la cot cu ceilalţi folclorişti, greutăţile unei culegeri îndeajuns de lungă şi obositoare, precum şi atmosfera prietenească care a domnit între membrii expediţiei au contribuit mult la cimentarea unor legături care, nădăjduim, vor continua şi în viitor. În repetate rînduri oaspetele străin şi-a exprimat mulţumirea pentru că a avut ocazia să cunoască poporul romîn; socotim că asemenea ocazii de cunoaştere reciprocă nu pot fi decît de folos prieteniei dintre cele două popoare.

A. B.

Noi antologii de folclor *Din înţelepciunea poporului.* Culegerea de proverbe, zicători şi ghicitori alcătuită de C. Bărbulescu şi Gh. Ghiţă, reeditează fragmente luate, din principalele culegeri de folclor publicate în ţara noastră.

Deşi nu aduce, cum e şi firesc, nimic nou în ceea ce priveşte ineditul materialului, lucrarea prezintă un interes deosebit prin faptul că pune la îndemîna marelui public cititor, materiale devenite aproape inaccesibile cum sînt cele luate din: *Proverbele Romînilor, Culegerea I. A. Zanne Culegerea lui J. C. Hinţescu,* sau cele din revista *Şezătoarea.*

https://biblioteca-digitala.ro

Dealtfel, după cum arată şi prefaţa cărţii « . . .lucrarea a fost alcătuită cu gîndul de a pune la îndemîna tuturor un mănunchi de proverbe, zicători şi ghicitori adunate din publicaţiile mai vechi şi rînduite în aşa fel ca să se poată înţelege şi folosi cu mai multă uşurinţă. . . » (Prefaţă, p. 5).

Cu metodă, autorii au selecţionat, clasat şi clasificat, extrăgînd şi publicînd din vastul material existent doar ceea ce este mai caracteristic, dînd astfel o culegere de o reală valoare.

Astfel, lucrarea îşi îndeplineşte scopul propus de autori ca o serioasă contribuţie la difuzarea şi în parte reeditarea comorilor cuprinse în culegerile noastre de folclor. Dar această culegere ca şi toate celelalte publicate în ultimul timp, ridică o altă problemă şi anume, reeditarea marilor şi importantelor culegeri de folclor cum sînt: G. Dem. Teodorescu, I. A. Zanne, I. Pop-Reteganul, S. Fl. Marian şi alţii, nu fragmentar cum s-a făcut, ci în întregime, atît pentru uzul cercetătorilor — dat fiind că aceste culegeri au devenit greu accesibile, neputîndu-le afla decît în cîteva mari biblioteci — cît şi ca operă de prestigiu naţional.

Credem că E.S.P.L.A. are datoria ca pe baza referatelor cercetătorilor de specialitate de la Institutul de folclor să însereze în planurile sale de editură, aceste reeditări ca ediţii critice complete care să cuprindă în plus atît materialele aflate în manuscrise cît şi cele publicate sporadic în diferite periodice.

*

Snoave şi ghicitori. În cadrul Editurii Tineretului a mai apărut o altă.culegere de folclor, de astă dată adresată « şcolarilor mici ».

Lucrarea întocmită de Ovidiu Bîrlea, cercetător ştiinţific la Institutul de folclor, cuprinde două părţi şi anume: snoave şi ghicitori.

Materialul însumat, judicios ales, a fost selectat din culegerile de specialitate publicate anterior. În unele cazuri, autorul culegerii, pentru o mai uşoară înţelegere, a prelucrat parte din snoave, dată fiind categoria de cititori căreia se adresează.

Se poate afirma că antologia, frumos prezentată, atît în ceea ce priveşte conţinutul, cît şi ca ilustraţii, aduce un modest dar serios aport literaturii noastre pentru copii.

*

Pe un picior de plai — balade populare. Broşura cuprinde cuvîntul introductiv al editurii şi trei balade populare: Mioriţa, Toma Alimoş şi Corbea. Primele două sînt luate din volumul de poezii populare al lui V. Alecsandri, iar ultima din colecţia publicată de G. Dem. Teodorescu.

Iniţiativa Editurii Militare de a publica aceste balade — dat fiind faptul că folclorul trebuie cunoscut în toate mediile sociale, cu atît mai mult de ostaşi — este demnă de toată lauda.

Credem că o eventuală nouă culegere sau reeditare ar trebui să cuprindă şi alte balade sau cîntece de vitejie legate de trecutul nostru istoric, ca de pildă Cîntecul lui Tudor sau al Iancului, Mihu Copilul, etc.

*

Din folclorul nostru. Broşura, tipărită de Sfatul Popular al regiunii Ploieşti, Secţia culturală, Casa Regională a creaţiei populare, cuprinde două părţi distincte. Prima parte prezintă cîntecul popular regional din raioanele Teleajen, Cislău şi Ploieşti, atît ca texte cît şi ca melodii. A doua parte înfăţişează portul popular din regiunea Ploieşti insistîndu-se în deosebi asupra a trei variante mai importante şi anume: portul din Muscel (în părţile de apus ale regiunii), din Breaza şi cel din Buzău-Rîmnic.

Deşi cuprinde materiale cunoscute, culegerea merită atenţie atît prin faptul cum este prezentată cît şi prin aceea că dă date asupra repertoriului cîntecelor din raioanele respective.

*

În « Colecţia Mioriţa », publicată de Editura Tineretului au apărut, pînă în prezent, nouă volume de folclor, însumînd culegeri selectate — cu conţinut variat — din marile colecţii ale folclorului nostru.

În ordinea apariţiei lor aceste volume sînt următoarele:

— M. Eminescu: Literatura populară. Culegeri şi prelucrări. Ediţie îngrijită şi prefaţată de I. D. Bălan. Bucureşti (1956) 284.

— G. Catană: Poveşti poporale din Banat. Culese din gura poporului. Ediţie îngrijită şi prefaţată de Marin Bucur. Bucureşti (1956), 208.

https://biblioteca-digitala.ro

— V. Alecsandri: Poezii populare. Ediție îngrijită și prefațată de I. D. Bălan. București (1956) 312.

— G. Dem. Teodorescu: Poezii populare. Ediție îngrijită și prefațată de Al. Bistrițeanu, București (1957) 271.

— Ion Pop-Reteganul: Povești ardelenești. Culese din gura poporului (Cu un cuvînt înainte). București (1957) 228.

— C. Rădulescu-Codin: Povești. Ediție îngrijită și prefațată de Virgiliu Ene. București (1957), 240.

Al. Vasiliu: Povești. Ediție îngrijită și prefațată de I. D. Bălan. București (1958) 384.

— Gr. G. Tocilescu. Balade și doine. Ediție îngrijită și prefațată de M. Bucur. București (1958) 312.

— . . . Povești și legende. Ediție îngrijită de Sabina C. Stroescu. București (1958) 207.

Vechile culegeri de folclor, în majoritatea cazurilor nereeditate sînt epuizate de mult, au devenit greu accesibile, de aceea inițiativa editurii de a republica într-o colecție independentă materiale selectate din principalele culegeri este demnă de toată lauda.

Această colecție difuzată în mediul tineretului, în special al școlarilor, va contribui în mod serios la cunoașterea și educarea tinerilor generații în spiritul dragostei și al respectului față de creațiile poporului, de viața și de lupta pe care acesta a dus-o de-a lungul istoriei, oglindite din plin în folclor.

Cu tot meritul pe care îl are editura prin publicarea colecției, prezentată în perfecte condiții grafice, ne vedem nevoiți a-i sezisa anumite scăderi, care pe viitor, desigur, vor fi înlăturate. Astfel: unele volume sînt prefațate, pe cînd altele au doar o simplă foaie « notă a editorului». Prefețele, în majoritatea cazurilor, sînt insuficient adîncite, denotînd o oarecare superficialitate și grabă. E adevărat că se încearcă o prezentare a vieții și a operii respectivului culegător, dar din nenorocire rezumată la generalități, la schematizări.

Ținînd seama că această colecție se adresează în primul rînd tineretului, prefețele trebuie să fie bine alcătuite, dat fiind rolul informativ și educativ pe care îl au.

Cît privește stilul, unii din prefațatori ar trebui să-i dea o mai mare atenție deoarece se pot întîlni uneori greșeli regretabile. Dăm ca exemplu o asemenea greșeală întîlnită în prefața primului volum al colecției unde se afirmă textual: « Culegerea de poezii populare... închide în ea toată viața poporului nostru... » Credem că termenul este neadecuat deoarece o culegere nu poate să închidă în cuprinsul său viața unui popor.

În ceea ce privește conținutul volumelor ar fi cazul și aici să se acorde o cît mai mare atenție selectării materialului, deoarece nu totdeauna au fost alese cele mai valoroase bucăți, uneori înregistrîndu-se lipsuri destul de regretabile, cum se întîmplă cu volumele de culegeri: V. Alecsandri și I. Pop-Reteganul.

N. M.

Filmul documentar « Doina Oltului » premiat la Paris pentru meritele sale folclorice

La Festivalul de filme documentare organizat la Paris de Federația Popoarelor Latine, între 6—8 octombrie 1958, filmul documentar romînesc în culori *Doina Oltului* a fost distins — pentru meritele sale folclorice — cu Marele Premiu de Onoare. Acest film, realizat de Studioul « București », este cel dintîi documentar romînesc purtător al unui premiu atît de înalt. A fost înfăptuit după scenariul și în regia lui Ion Bostan, laureat al Premiului de Stat, autorul unui mănunchi de valoroase documentare artistice, dintre care amintim filmele *Nicolae Grigorescu*, *Teodor Aman*, *Cetatea Istria* și *Livenii lui Enescu*. Imaginile se datoresc operatorilor Ilie Cornea, laureat al Premiului de Stat și Aurel Samson. La turnarea documentarului a colaborat un grup de cineaști ai Studioului « Sahia ».

Filmul *Doina Oltului* înfățișează cîteva aspecte din pitorescul plaiurilor și așezămintelor oltenești și din minunata creație artistică populară oltenească. Cîntece, dansuri și arhitectură, întruchipări artistice a gîndurilor și simțămintelor oamenilor, se împletesc cu măiestrie cu frumusețea locurilor alese pentru filmare: Cozia, Călimănești, Tismana.

Din materialul folcloric cuprins în film amintim: *un cîntec lung cu « hăulit »* cîntat de Radu Vochescu din Schitu-Filiași, o străveche formă țărănească a bine cunoscutei *Doina Oltului*, jocul *Crăițele* în execuția unui grup de fete din Iancu Jianu, raionul Balș, apoi o *horă de mînă « ca la Tismana »*, dansată după glasul unei lăutărese din partea locului, Lia Bobirci, acompaniată de un taraf tipic gorjenesc și o *Jienească* ungurenească, după fluier, prinsă la Tîrgul de la Tismana. Filmul se încheie... pe bordul navei-școală « Mircea », în largul Mării Negre: un grup de marinari, amintindu-și cu dragoste de meleagurile natale, cîntă din muzicuță de gură și din chitară, într-un

https://biblioteca-digitala.ro

autentic stil popular, *Doina Oltului*. Intreg materialul folcloric a fost extras din documentarul artistic de lung metraj « *Ciocirlia* », turnat acum patru ani de regizorul Ion Bostan, cu muzica de fond scrisă de maestrul Sabin V. Drăgoi.

Înalta distincție dobîndită de filmul « *Doina Oltului* » la festivalul de la Paris, « pentru meritele sale folclorice » ne bucură cu atît mai mult cu cît Institutul de folclor, prin cercetătorii săi Mihai Pop și Tiberiu Alexandru, a participat în mod activ la înregistrarea pe peliculă a materialului folcloric mai sus pomenit. Aceștia, în calitate de consultanți, au recomandat creațiile folclorice care au fost cuprinse în film precum și interpreții lor, s-au îngrijit de imprimarea muzicii populare respective și au vegheat la filmarea în bune condiții a subiectelor de folclor alese.

Este de dorit ca acest început atît de promițător să fie continuat, într-o măsură sporită, în folosul valorificării creației artistice a poporului nostru.

T. A.

Semicentenarul corului din Poiana Sibiului

La 27—28 septembrie s-a sărbătorit o jumătate de veac de existență și activitate a corului căminului cultural din comuna Poiana, raionul Sebeș, regiunea Hunedoara. Pentru merite deosebite în domeniul culturii de masă, Prezidiul Marii Adunări Naționale a Republicii Populare Romîne a conferit corului, printr-un decret, Ordinul Muncii clasa II-a, iar unor membrii ai colectivului, Ordinul Muncii clasa III-a și Medalia Muncii. Ministerul Învățămîntului și Culturii, la rîndul său, a distins un însemnat număr de coriști cu insigna de evidențiat în munca culturală de masă. Festivitățile, încununate printr-un măreț spectacol popular susținut de cele mai de seamă formații artistice de amatori din regiune, s-au desfășurat în prezența tov. Constantin Prisnea, Ministru Adjunct al Învățămîntului și Culturii și a unui însemnat număr de delegați din toată țara. Cu acest prilej s-a dat în folosință noua clădire a căminului, un impunător lăcaș de cultură.

Corul a fost întemeiat în iarna anului 1908 de către învățătorul Ion Tănase, tînăr absolvent al Școlii Normale din Sibiu. În septembrie 1921, dirijorul corului este transferat în orașul Sibiu, unde a muncit pînă la pensionare. Din 1927 corul este condus de inimosul învățător Gheorghe Bogdan, fiu al comunei Poiana. Talentat dirijor și compozitor, el este totodată un sîrguincios folclorist: în anul 1945 a publicat un mănunchi de melodii populare din partea locului sub titlul: *Flori din Mărginime, Cîntece populare culese în anii 1927—1944.* (Culegerea, tipărită la Sibiu, cuprinde 11 cîntece, 16 colinde și cîntece de stea și 14 jocuri. Autorul o dedică lui Timotei Popovici, dascălul său de muzică de la Sibiu, aceluia care l-a învățat să prețuiască cîntecul nostru popular. Din cuvîntul introductiv, scris de Timotei Popovici, reiese că dînsul s-a ocupat de aproape de munca folclorică a lui Gh. Bogdan și a fratelui său Aron, dirijorul și animatorul corului din Sălișteț.) Corul are ca dirijor secund pe învățătorul Ion Banu, care conduce, totodată, corul de copii al comunei Poiana.

Revoluția culturală fără seamăn care a cuprins patria noastră în anii puterii populare a prilejuit corului să desfășoare o activitate prodigioasă. Remarcabilele sale realizări, în slujba ridicării nivelului cultural și artistic al oamenilor muncii, au fost cinstite cu înalte distincții: corul este laureat al mai multor concursuri pe țară, organizate de către mișcarea artistică de amatori.

Felul în care ansamblul a știut să valorifice folclorul din « Mărginime », chemînd într-ajutor minunata formație de fluieraș din comuna vecină Jina, a constituit o strălucită pildă și un binevenit îndemn pentru toate formațiile artistice de amatori din cuprinsul patriei noastre. Amintim, în acest sens, suita *Pe plaiuri Mărginene*, scrisă de Gh. Bogdan, dirijorul corului, în frățească colaborare cu Ion Munteanu, alt talentat compozitor amator din regiune, ajutați de sfaturile compozitorului sibian Gheorghe Șoima. Chipul armonios în care glasul oamenilor se împletește cu viersul fluierelor, tălmăcind ascultătorilor o seamă dintre cele mai alese plăsmuiri artistice ale ciobanilor mărgineni, se înscrie drept o înfăptuire de seamă a muzicii noastre.

Legăturile Institutului de folclor cu creația artistică populară din partea locului, cu autorii și purtătorii ei, sînt vechi și trainice. În bogatele sale colecții, Institutul păstrează un interesant mănunchi de melodii populare culese odinioară din Poiana Sibiului de către maestrul Marțian Negrea, precum și valoroasele înregistrări pe cilindrii de fonograf făcute la fața locului, cu ani în urmă, de Ilarion Cocișiu și Ioan R. Nicola. Acestor colecții mai vechi li s-au adăugat mereu altele, ori de cîte ori poenarii au poposit în Capitală. Numeroși cercetători științifici ai Institutului au cules de la ei, cu acest prilej, felurite creații folclorice, slujindu-se de mijloacele tehnice înaintate pe care le au astăzi la îndemînă. Cunoașterea creației artistice populare a poenarilor face ca întregul colectiv de cercetători ai Institutului de folclor să participe în mod deosebit la bucuria sărbătoririi unei jumătăți de veac de activitate depusă de cor în slujba culturalizării maselor.

T. A.

https://biblioteca-digitala.ro

ACTIVITATEA FOLCLORISTICĂ INTERNAȚIONALĂ

Ralph Vaughan Williams La 26 august 1958 a încetat din viață, în vîrstă de 86 de ani, Ralph Vaughan Williams, unul din cei mai valoroși compozitori contemporani englezi și una din figurile proeminente ale vieții muzicale internaționale.

Personalitatea și originalitatea operelor sale se datoresc contactului profund pe care compozitorul l-a avut cu cîntecul popular englez, care a constituit pentru el izvorul principal de inspirație, relevîndu-i noi modalități de exprimare artistică.

Ceea ce a realizat însă Vaughan Williams în lucrările sale cele mai desăvîrșite a fost găsirea unui limbaj muzical propriu, în care intonațiile cîntecului popular, modurile și ritmurile populare să fie filtrate de propria sa imaginație creatoare.

Născut la Down Amphey, Gloucestershire, la 12 octombrie 1872, Vaughan Williams urmează studiile muzicale la « Royal College of Music » în Londra și la Cambridge.

De la început el se dedică cu cea mai mare pasiune studiului compoziției, avînd ca profesori pe Charles Wood la Cambridge și pe Parry și Stanford la Royal College. Paralel cu compoziția, el studiază orga cu Allan Gray la Cambridge și cu Parrat la Royal College precum și pianul, fără ca acesta din urmă să constituie pentru tînărul muzician o preocupare de seamă.

După ce părăsește Royal College, Vaughan Williams ocupă timp de 3 ani de zile postul de organist la biserica « South Lambeth ». În acest interval (1897—1898), el are ocazia de a călători la Berlin, unde urmează cursurile Academiei de arte, luînd lecții de compoziție cu Max Brush.

Între primele sale lucrări se numără cele scrise pentru orgă, dintre care 3 preludii bazate pe melodii din Welsh (Țara Galilor).

În anul 1901, după ce își ia diploma (« Music D. degree ») la Cambridge, începe o nouă epocă în activitatea artistică a compozitorului.

Dacă această primă perioadă a constituit o etapă de formare, de căutări, anii următori îl vor vedea îndreptîndu-se pe un drum propriu, acela care îl va apropia de creația populară muzicală.

În anul 1904, Vaughan Williams se alătură la « Folk Song Society », fondată în anul 1899, devenind unul din membrii ei cei mai activi. Aceasta este epoca în care compozitorul începe să cunoască și să culeagă el însuși folclor muzical din diverse regiuni.

Forța cu care melosul popular a pus stăpînire pe concepția artistică a compozitorului, se reflectă în majoritatea lucrărilor sale cu începere de la această dată, care sînt toate influențate de modurile și ritmurile populare.

Activitatea de folclorist a marelui muzician include multiple culegeri de teren, care l-au făcut să poată cunoaște îndeaproape viața poporului și totodată să descopere o serie de melodii aproape dispărute. Spre exemplu în nr. 7 al jurnalului « Folk Song Society » el publică melodii notate în anul 1905 la King's Lynn, Norfolk. Dar Vaughan Williams nu se mulțumește a transcrie în mod fidel aceste cîntece, ci prin adaptări și armonizări, el le readuce la o nouă viață, popularizîndu-le cu ajutorul celor mai de seamă grupuri corale. Cîteva din cîntecele cele mai cunoscute sînt: « The Turtle Dove », « Dawn in Yon Forest », « the Dark-Eyed Sailor ».

Rezultatele artistice ale acestui contact nemijlocit cu creația folclorică sînt: cele 3 rapsodii din Norfolk și impresiunea « In the Fen country », lucrări străbătute cu toată vigoarea de intonațiile cîntecului popular.

Tot deosebita dragoste față de folclor îl face pe Vaughan Williams să fie un entuziast susținător al festivalurilor cu caracter internațional, el însuși fiind fondatorul și animatorul festivalurilor tradiționale de la Leith Hill (Dorking).

Acest festival a debutat sub aspectul unei serbări sătești. Căpătînd treptat o amploare mai mare, el se transformă într-un festival pentru coruri și instrumentiști, cu durata de 4 zile, fără însă a pierde printr-o organizare prea rigidă caracterul său popular.

https://biblioteca-digitala.ro

Pe linia creației muzicale, rezultatele acestei de a doua epoci, nu-i aduc compozitorului deplina mulțumire și rezolvarea căutărilor. Vaughan Williams pleacă la Paris (1908) unde îndrumat de profesorul Maurice Ravel, își desăvîrșește măestria. Contactul cu muzica lui Ravel și a celorlalți compozitori francezi contemporani îi întregește profilul artistic și conferă compozițiilor sale ulterioare mai multă strălucire, atmosferă și colorit.

Acesta este momentul în care artistul își găsește cu o deplină maturitate propriul drum pe linia creației componistice legate de muzica populară. Dacă pînă în acest moment foclorul era pentru operele lui Vaughan Williams o finalitate, de acum înainte el va însemna în creația sa punctul de plecare, inspirația.

Lucrarea care ilustrează pe deplin poziția artistică a lui Ralph Vaughan Williams este simfonia pastorală scrisă în 1922. Operele următoare epocei pariziene sînt: Fantezia pe o temă de Thomas Tallis și două simfonii, dintre care renumita simfonie a « Londrei ».

După primul război mondial — perioadă în care compozitorul a fost în Franța și Macedonia — el este angajat ca profesor de compoziție la Royal College of Music. Timp de 6 ani el este de asemenea conducătorul renumitului cor « Bach » din Londra.

Perioada care urmează este cea mai rodnică din întreaga carieră a compozitorului. Recunoscut ca unul din cei mai de seamă muzicieni englezi ai secolului, Vaughan Williams plin de modestie nu primește toate onorurile, care i se fac și se dedică compoziției și activității de președinte al Folk Song Society-ului.

În lucrările sale el abordează aproape toate genurile muzicale. Cele mai cunoscute opere — în afara celor amintite — sînt: Simfonia a IV-a în fa minor, Simfonia a V-a în do major, Concerto Academico pentru vioară și orchestră, Concert pentru oboi și coarde, Messa în sol minor, Oratoriul « Sancta Civitas », o Cantată pentru tenor, Cvartet de coarde și pian, operele « Sir John îndrăgostit » — după piesa Nevestele vesele din Windsor — și « The Pilgrim's progress », balete, lucrări pentru pian, foarte multe lucrări corale și cîntece dintre care armonizări de muzică populară, engleză, franceză și germană.

Ca teoretician, Vaughan Williams susține cu fermitate rolul important pe care muzica folclorică trebuie să-l joace în creațiile compozitorilor. În volumul intitulat « Muzica națională », el arată că personalitatea unui artist va fi cu atît mai mare și opera sa mai valoroasă, cu cît rădăcinile artei acestuia vor fi mai adînc înfipte în solul natal.

În septembrie 1947, la inițiativa comitetului internațional pentru dansurile populare, ia ființă Consiliul Internațional de Muzică Populară (International Folk Music Council). La conferința de inaugurare prezidată de Sir John Myres, și la care au participat delegați reprezentînd 28 de țări, a fost ales președinte Vaughan Williams. În această calitate el s-a îngrijit de publicarea Jurnalului Consiliului care apare pentru prima dată în 1949.

Prin dispariția lui Ralph Vaughan Williams lumea muzicală engleză și internațională pierde pe unul din cei mai de seamă compozitori, iar folcloriștii pierd prin el un iubitor și pasionat cercetător al creației muzicale populare.

Asociindu-ne pierderii grele încercate de folcloristica internațională, deplîngem în mod sincer dispariția eminentului folclorist și compozitor și aducem pe această cale un pios omagiu memoriei lui Ralph Vaughan Williams.

A. G.

Karl Jaberg La 30 mai 1958 s-a stins din viață, la Berna, în vîrstă de 82 de ani Karl Jaberg. Prin moartea lui, forclorul elvețian ca și folclorul internațional au suferit o grea pierdere.

Înfăptuirea unei opere științifice este menirea oricărui specialist. O astfel de operă nu se poate îndeplini însă decît după o muncă neobosită și atotcuprinzătoare, care să strîngă un vast bagaj de cunoștințe și dovezi, pe care rezultatele și concluziile lucrării sale să se poată sprijini.

O astfel de muncă a depus în cercetările sale Karl Jaberg. Fie singur, fie în colaborare cu alți folcloriști, el a publicat un mare număr de lucrări printre care: *Dreschmethoden und Dreschgeräte in Romanisch* — 1922 [Metode și unelte de treier în Romanisch-Bünden]; *Zur Sach-und Bezeichnungsgeschichte der Beinbekleidung in der Zentralromania* — 1926 [Contribuție la istoria și terminologia portului (pantalonii) din Romagnia Centrală]; *Zu den französischen Benennungen der Schaukel* — 1945 [Despre denumirile franceze ale scrînciobului (leagănului)]; *The Birthmark in Folk Belief, Language, Literature and Fashion* — 1957 [Semnele din naștere în credința populară, limbaj, literatură și obicei]; *Atlas der Schweizerischen Volkskunde* [Atlasul folclorului elvețian] și monumentalul *Sprach-und Sachatlas Italiens und der Südschweiz* [Atlas lingvistic și etnografic

https://biblioteca-digitala.ro

al Italiei și Elveției de Sud]. Această din urmă lucrare este una din operele cele mai însemnate privitoare la legătura indisolubilă care există între cercetarea limbii, etnografie, dialectologie și folclor.

Atlasul poartă drept semn distinctiv un plug, care simbolizează brăzdarul cercetătorului, care pătrunde și răstoarnă glia țărănească, din vîrfurile reci ale Alpilor pînă în extremitatea fierbinte a sudului sicilian, dezvăluind privirilor curioase pămîntul folcloric. Relativ la aceasta, Jaberg scrie: «Cercetătorul trebuie să se supună unei grele opreliști cînd el însuși își impune a călca în urma plugului cu privirea ațintită numai asupra brazdei, fără a permite ochilor să privească în lături și să se lase ispitit de răsadurile dezvelite de fierul plugului». Toată seriozitatea și disciplina impusă muncii sale sînt oglindite în această frază a marelui folclorist dispărut.

Folcloriștii romîni iau parte, cu mare durere, la pierderea suferită de folclorul internațional prin moartea lui Karl Jaberg.

G. G.

Folclorul la Congresul internațional de slavistică de la Moscova

Pentru dezvoltarea filologiei slave în sensul larg cuprinzător ce se dă azi acestei discipline, al IV-lea Congres internațional de slavistică ce a avut loc între 1—12 septembrie 1958, la Moscova, a fost fără îndoială un moment hotărîtor. Cele aproape trei decenii ce s-au scurs de la primul congres internațional de slavistică ținut în 1929 la Praga (al II-lea congres s-a ținut la Varșovia — Cracovia în 1934, iar al treilea trebuia să aibă loc în 1939 la Belgrad însă din cauza războiului s-a amînat și abia în 1955 s-a putut ține la Belgrad o consfătuire cu un număr redus de participanți) cu toate frămîntările și cu toate vicisitudinile prin care a trecut munca științifică, au dus la o mare înflorire a studiilor de slavistică. Marea dezvoltare la care au ajuns studiile de slavistică în Uniunea Sovietică, în țările slave și în celelalte țări europene și chiar în America și țările asiatice, a apărut clar din prezența la congresul de la Moscova a aproape 2800 de specialiști din domeniul lingvisticii, științei, literaturii și folcloristicii slave, din cele 292 comunicări și referate înscrise în programul congresului, din numeroasele răspunsuri date celor 69 chestiuni preliminare puse în discuție de comitetul internațional de slavistică (publicate de Academia de științe URSS în volumele: Sbornik otvetov na voprosî po iazîkoznaniu. Moscova 1958, și Sbornik otvetov na voprosî po literaturovedeniu. Moscova 1958) din bogata literatură de specialitate cu care fiecare delegație a venit la congres (delegația R.P.R. a prezentat 3 volume din colecția Romanoslavica, I—III, București 1958, cu un conținut bogat și variat și cu o foarte frumoasă înfățișare grafică) dar mai cu seamă din larga cuprindere a tuturor domeniilor slavisticii, din importanța și varietatea temelor dezbătute, din întreaga desfășurare a dezbaterilor.

Fără a ajunge la amploarea lingvisticii și științei literaturii, folcloristica a ocupat totuși un loc important în lucrările congresului. Subsecția de creație populară slavă a dezbătut probleme de folclor general și îndeosebi probleme de folclor literar. În programul congresului au fost înscrise 25 de referate și comunicări din domeniul folcloristicii, încadrînd aici și comunicările privind legăturile dintre literatură și folclor și etnografie și folclor.

Proiectul tematicii congresului îndruma lucrările folcloristice spre discutarea caracterelor comune ale creației populare slave, spre determinarea modurilor de stabilire a trăsăturilor specifice creației populare a fiecărui popor slav în parte și spre cercetarea influențelor reciproce, spre cercetarea limbii poetice și modurilor de realizare artistică ale folclorului slav, spre studierea etapelor de dezvoltare ale eposului popoarelor slave, apoi spre discutarea legăturilor literaturii populare cu riturile, muzica și dansul popular și spre prezentarea influențelor reciproce dintre literatura orală și cea scrisă. Comitetul internațional de slavistică difuzase în prealabil următoarele chestiuni: 1) în ce constă diferențierea pe genuri în tradiția epică a popoarelor slave? 2) care sînt particularitățile limbii poetice și ale mijloacelor de realizare artistică în diferitele genuri ale poeziei populare slave? 3) ce contribuții poate aduce studiul istoric comparat, al folclorului popoarelor slave la elaborarea unei istorii a creației populare slave? 4) cu ce poate contribui cartografierea folclorului popoarelor slave la lămurirea problemelor privind geneza, istoria și circulația contemporană a creației populare?

La aceste întrebări au răspuns 11 specialiști din URSS, Cehoslovacia și Bulgaria.

Comunicările prezentate în subsecția de creație populară slavă s-au centrat în jurul poeziei epice a popoarelor slave, a eposului eroic în special. O contribuție deosebit de importantă la lămurirea problematicii genului epic popular și caracterelor specifice ale eposului slav și caracterelor naționale ale poeziei epice a diferitelor popoare slave, la adîncirea metodei de cercetare

https://biblioteca-digitala.ro

a eposului, au adus referatele prof. V. M. Jirmunski — Leningrad: *Creația epică a popoarelor slave și problema studiului comparat al eposului ;* prof. P. G. Bogatîrev — Moscova: *Unele probleme ale studiului comparat al eposului popoarelor slave ;* Prof. M. Braun — Göttingen: *Eposul iugoslav și realitatea istorică ;* prof. V. I. Propp — Leningrad: *Etapele de bază ale dezvoltării eposului eroic rus ;* prof. M. F. Rîlski — Kiev: *Dumele și cîntecele istorice ucrainiene ;* prof. A. Stender-Peterson — Danemarca: *Problematica culegerii lui Kirsa Danilov ;* T. Branska — Sofia: *Caracterele comune ale cîntecelor haiducești bulgare și sîrbe ;* S. Martici — Iugoslavia: *Studierea dezvoltării poeziei epice populare sîrbo-croate din timpul subjugării turcești.*

Referatele, comunicările și dezbaterile ce le-au urmat au arătat importanța pe care folcloristica slavă o acordă azi studiului multilateral al tradiției populare epice. Cercetarea poeziei epice în general și a eposului eroic în special se bazează pe studiul legăturilor acestui gen al creației populare și a creației populare în general cu realitatea socială, cu istoria și cu dezvoltarea conștiinței sociale. Un loc deosebit în dezbaterile în legătură cu eposul au ocupat deci problemele periodizării. Atît din comunicări cît și din dezbateri a reieșit însă clar că folcloristica slavă nu se mai mărginește la interpretări etnografizante și sociologizante, ci tinde să pătrundă în esența artistică a creației populare, studiază eposul ca fenomen de artă, caută să definească estetic genul, cercetează conținutul și forma cîntecelor epice, modurile de realizare artistică ale epicii populare. Majoritatea comunicărilor prezentate și poziția luată de diferiți specialiști în discutarea acestui complex de probleme ne-au arătat că cercetările întreprinse de Institutul de folclor din București, pe linia studierii complexe, multilaterale, a faptelor de folclor, tinzînd la cunoașterea esenței lor artistice se integrează orientării de astăzi a cercetărilor folclorice. Prof. V. M. Jirmunski, prof. P. G. Bogatîrev, prof. M. Braun și alții au subliniat în chip deosebit atît în comunicări cît și în timpul dezbaterilor importanța studiului nemijlocit al creațiilor epice vii în lămurirea problemelor esențiale ale eposului, deci importanța fundamentării studiilor contemporane de folclor pe cercetările de teren. În discuțiile ce le-am avut cu diferiți specialiști și în întrevederea de la secția de folclor a Institutului de literatură mondială — M. Gorki — căruia îi revine orientarea și coordonarea tuturor cercetărilor de folclor din U.R.S.S., am putut să constat că metoda de cercetare nemijlocită elaborată de Institutul de folclor este considerată printre cele mai bine fundamentate principial și mai sistematic concepute.

Un loc deosebit în dezbaterile subsecției de folclor au ocupat problemele studiului comparat al poeziei epice slave. Pe lîngă noile contribuții concrete în acest domeniu de o particulară importanță au fost cuceririle metodologice ce s-au obținut. Noua orientare a studiilor folclorice comparative va ajuta folcloristica tuturor popoarelor să treacă peste comparativismul depășit al școalei finlandeze și să ajungă prin cercetări științifice multilaterale, la stabilirea legăturilor profunde ce există între creațiile populare ale diferitelor popoare.

Alături de comunicările despre eposul popoarelor slave un deosebit interes a stîrnit comunicarea prof. A. Melichercik — Bratislava: *Problema caracterelor specifice ale imaginei poetice în folclor.* Comunicarea prof. A. Melichercik a prilejuit dezbaterea și adîncirea unor aspecte esențiale ale creației populare lirice și a îngăduit să se pună, pentru acest gen și pentru literatura populară în general, problemele de bază ale esteticii creației populare. În completarea dezbaterilor asupra cîntecului epic o mare importanță a avut simpozionul informativ asupra stadiului actual al cercetărilor poeziei populare epice la diferitele popoare slave. Din relatările făcute s-au desprins în chip deosebit acțiunile de mari proporții ce se desfășoară pentru culegerea și studierea eposului tuturor popoarelor din URSS. Datele informative comunicate la simpozion vor fi publicate prin îngrijirea Institutului de literatură rusă din Leningrad într-un buletin și vor cuprinde și o informare asupra cercetărilor ce se întreprind în țara noastră în legătură cu poezia epică.

Lucrările congresului au adus contribuții importante la o mai bună cunoaștere a numeroase fenomene și fapte concrete de folclor slav. Dar dincolo de acestea ele au adus o contribuție hotărîtoare dezvoltării generale a studiilor de folclor punînd și adîncind o serie de probleme principale și metodologice primordiale. Congresul a căpătat deci o importanță aparte prin noile orientări, prin noile perspective ce le-a deschis folcloristicii slave și folcloristicii din centrul, sudul și estul Europei în general. Alături de adîncirea și desăvîrșirea cercetărilor asupra eposului s-a arătat necesitatea de a acorda pe viitor o mai mare atenție studiului poeziei lirice și prozei populare, în special basmului. S-a preconizat crearea unei comisii interslave pentru studiul comparat al basmelor. Lucrările acestei comisii ar urma să cuprindă natural, ca de altfel cele mai multe din studiile asupra folclorului slav, și folclorul nostru legat prin nenumărate fire de folclorul popoarelor slave. În cercetările folcloristice viitoare orientate de lucrările congresului, accentul va trebui să cadă pe studiul folclorului ca fenomen artistic, pe stabilirea principiilor generale și metodelor de cercetare estetică a creației populare, pe definirea genurilor, pe determinarea modurilor populare de realizare artistică.

https://biblioteca-digitala.ro

Pentru o mai bună și mai organizată desfășurare a studiilor de slavistică s-a preconizat întocmirea lucrărilor slavistice fundamentale și o serie de acțiuni organizatorice. Dintre acestea cele care cuprind în sfera lor și folclorul vor fi: istoria slavisticii, enciclopedia filologiei slave, atlasul etnografic slav, crearea unui centru de documentare slavistică și publicarea unui buletin informativ, organizarea de consfătuiri periodice locale pentru discutarea problemelor de interferență cu întindere teritorială limitată, schimburi de expediții științifice pentru cercetări de teren, publicarea unei reviste de folclor. Pe această linie Institutul de folclor a primit propunerea de a organiza schimb de expediții cu RSS Ucraina și R. P. Bulgaria și schimb de informații și publicații cu RSS Lituania, de a publica articole informative despre cercetările de folclor din țara noastră și îndeosebi despre principiile și metoda cercetărilor de teren în revistele de specialitate din Moscova, Kiev, Leipzig și Berlin.

Al IV-lea Congres internațional de slavistică a dat un nou impuls, a trasat noi linii de orientare și a deschis noi perspective studiilor de slavistică în general și studiilor de folclor slav în special. El a fost un prilej de largă dezbatere a problemelor actuale ale folcloristicii slave, de bogat schimb de informații și idei, de confruntări și verificări. Colaborarea strînsă ce s-a stabilit la Congres între specialiștii din diferite țări va duce la rezolvarea acelor probleme, la alcătuirea acelor lucrări de temelie la care munca unui singur specialist și chiar a specialiștilor unei singure țări nu ajunge. Congresul internațional de slavistică de la Moscova a fost o dovadă strălucitoare a dorinței oamenilor de știință de a realiza o strînsă colaborare între învățații tuturor popoarelor, a putinței de a realiza această colaborare.

Viitorul congres va avea loc în 1963 în Bulgaria.

M. P.

Dansuri populare gruzine În 1958 a apărut la Tbilisi, în Editura de stat « Sabciota Sakartvelo», un volum intitulat « Gruzinskie narodnîe tanți» [Dansuri populare gruzine], de D. Djavrișvili, volumul are 278 pagini.

Acest volum are ca scop înlesnirea cunoașterii cîtorva dansuri populare gruzine de către pedagogii școlilor medii de coregrafie, precum și de către instructorii colectivelor de amatori. Lucrarea este prefațată de autor și de redactorul P. Huciua. În introducere se face un scurt istoric al dansurilor populare gruzine de-a lungul veacurilor, începînd cu dansurile rituale închinate zeilor fecundității, recoltei, lunei, etc. și terminînd cu ansamblurile de amatori și prelucrarea dansurilor populare în baletul clasic gruzin.

Dansurile prezentate în acest volum se deosebesc între ele, atît din punct de vedere al stilului, cît și al conținutului și formei lor. Materialul tehnic, însoțit de desene, se referă numai la aceste dansuri. Capitolul dedicat tehnicii este grupat pe probleme, făcîndu-se abstracție de apartenența mișcărilor la diferite dansuri. În continuare capitolele se succed în modul următor: planificarea terenului de dans, semnele convenționale de notație, descrierea și schemele dansurilor: Kartuly, Țeruly, Davlur-Mtiuruly, Mtiuruly, Mhedruly și Horumy, indicații metodice generale. Volumul se încheie cu o descriere a costumelor naționale, însoțită de ilustrații colorate.

Lucrarea are un deosebit interes, fiind prima lucrare în care dansurile populare gruzine sînt prezentate în limba rusă.

B. C.

Decada Republicilor Sovietice Baltice Între 1 și 10 iunie 1958 s-a desfășurat în țara noastră decada Republicilor Sovietice Baltice. Cu acest prilej am primit vizita unei delegații de oameni de artă și de știință din Republicile Sovietice Baltice. Dintre numeroasele manifestări culturale care au avut loc în cadrul decadei, remarcăm spectacolele Ansamblului emerit de stat de cîntece și dansuri al R. S. S. Lituaniene, condus de Ionas Șviadas, artist al poporului din U.R.S.S.

Ansamblul, înființat încă din primul an al Republicii Sovietice Lituaniene, și-a dedicat întreaga sa activitate valorificării folclorului național. Maeștri încercați ca Dvarionas, Gaidjauskas și I. Șviadas au prelucrat nenumărate piese folclorice pentru acest ansamblu.

Sub priceputa conducere a dirijorului Eduard Pilipaitis, am putut asculta vechi cîntece lituaniene, de o rară frumusețe prin calmul lor maiestuos, prin profunzimea reținută, specifică nordului, și prin claritatea sinceră a imaginilor. Unul dintre aceste cîntece este « Curge lin Nemunas», în care se vorbește despre jalea unei fete, măritată fără voia ei.

https://biblioteca-digitala.ro

Repertoriul ansamblului a cuprins de asemenea cîntece care reflectă optimismul colhozului lituanian. În cîntecul « Dă-i, taică, frîu liber calului », tînărul colhoznic își îndeamnă tatăl să lase calul liber pe cîmp, iar el să se odihnească, întrucît de azi înainte cîmpul va fi brăzdat de tractoare, conduse de fiii lui.

Orchestra, alcătuită exclusiv din instrumente populare, impresionează prin coloritul ei specific. Remarcăm în orchestră instrumentul « scuduciai », de tipul naiului, unul din purtătorii de seamă ai « sutartinelor » lituaniene, adică a acelor piese muzicale răspîndite în nordul Lituaniei, care prin tradiție se execută colectiv în secunde paralele. Alături vedem « lumsdalis »-ul, asemănător fluierului cu dop, apoi familia vechiului instrument păstoresc « birbine », de tipul clarinetului. Nu lipsește nici pitorescul « trinitas », instrument asemănător buciumului nostru. Grupa suflătorilor este susținută de familia instrumentului de coarde ciupite numit « kankles », asemănător guslei rusești. și de un instrument complex de percuție, numit « scrabalai ».

Dansurile lituaniene sînt construite de cele mai multe ori pe subiect. Vioiciunea și umorul lor naiv și tineresc, precum și perfecțiunea execuției lor au impresionat publicul spectator. Remarcăm în mod special dansurile « Rîndunica », « Lănțișorul » și « Djigunas ». Din punct de vedere muzical ele se caracterizează printr-o ritmică originală și o melodică pregnantă.

Prin bogăția și pitorescul costumelor, prin sonoritatea originală a formației instrumentale, prin prospețimea cîntecelor și măiestria interpretării lor, prin vioiciunea plină de eleganță și fantezie a dansurilor, ansamblul s-a impus ca un colectiv artistic de o valoare incontestabilă.

E. C.

Cel de al XII-lea congres anual al I.F.M.C. În urma invitației adresată de Institutul de folclor din București și de Comisia națională RPR pentru UNESCO, Consiliul Internațional de Muzică Populară (cu sediul la Londra) a hotărît ținerea celei de a XII-a conferințe anuale (1959) în țara noastră. Lucrările conferinței se vor desfășura între 12 și 17 august la Sinaia (Castelul Peleș) întrunind un număr important de membri ai Consiliului din întreaga lume.

Pe plan internațional conferința va fi organizată de Consiliul Internațional de Muzică Populară, iar pregătirea conferinței la noi în țară va fi realizată de Comisia națională RPR pentru UNESCO și Institutul de folclor sub conducerea unui Comitet național de organizare din care fac parte:

— Asztalos Istvan — scriitor
— Gheorghe Baciu — coregraf
— Boghiu Gheorghe — directorul Casei centrale a Creației Populare
— Acad. Mihai Beniuc — secretar al Uniunii scriitorilor
— George Breazul — profesor la Conservatorul « Ciprian Porumbescu »
— Tiberiu Brediceanu — compozitor
— Ion Chirescu — compozitor
— Ion Chițimia — folclorist
— Aurel Cleja — Vicepreședinte al Comitetului pentru radio și televiziune
— Dimitrie Dinicu — directorul Conservatorului Ciprian Porumbescu
— Sabin Drăgoi — director al Institutului de folclor
— Ion Dumitrescu — secretar al Uniunii compozitorilor
— Virgil Florea — director general al artelor din Ministerul învățămîntului și culturii
— Iorgu Iordan — membru în prezidiul Academiei RPR.
— Ion Jalea — președintele Uniunii artiștilor plastici
— Acad. Emil Petrovici — membru în prezidiul Academiei RPR
— Mihai Pop — director adjunct al Institutului de folclor
— Profeta Laurențiu — directorul muzicii din Ministerul învățămîntului și culturii
— Lucilia Stănculeanu-Georgescu — folcloristă
— Stoia Achim — compozitor
— Zeno Vancea — critic muzical
— Acad. Tudor Vianu — secretar general al Comisiei naționale RPR pentru UNESCO
— Virgil Ioanid din partea Direcției generale a artelor — Secretar al Comitetului național.

Tematica propusă de consiliu cuprinde următoarele probleme:

1. *a)* Legătura dintre muzică și text în cîntecul popular.
   b) Legătura dintre mișcare, muzică și text în dansul popular
2. Probleme de cercetarea instrumentelor muzicale populare
3. Analiza stilurilor vocale și instrumentale
4. Tradiție și inovație în folclorul contemporan.

https://biblioteca-digitala.ro

În cadrul congresului comunicările se vor ține în ședințe plenare, urmate de discuții pe secții. Participanții la congres vor prezenta de asemenea, însoțite de comentariu, scurte selecțiuni de muzică populară înregistrată pe plăci sau benzi de magnetofon și filme. Comunicările sau prezentările vor fi ținute într-una din limbile oficiale ale Congresului: engleză, franceză, rusă, germană și romînă (se va asigura traducerea simultană în toate aceste limbi).

În timpul desfășurării congresului, în după amiezile libere, participanții vor fi invitați să asiste la o serie de spectacole cu caracter folcloric organizate de Institutul de folclor. La aceste spectacole își vor da concursul cei mai buni cîntăreți și dansatori din diverse regiuni ale țării. În alcătuirea programului se va urmări o cît mai largă informare a participanților. După închiderea congresului oaspeții vor fi invitați la București să viziteze Institutul de folclor, Muzeul de artă populară, Muzeul satului și vor putea asista la desfășurarea etapei finale a concursurilor pe țară a echipelor de amatori. Membrii congresului vor fi de asemenea invitați să ia parte la festivitatea de sărbătorire a 10 ani de la înființarea Institutului de folclor.

În zilele de 20, 21 și 22 august, Comitetul național va organiza pentru participanții la congres o excursie de studii care urmează să cuprindă un ținut cu un bogat și interesant material folcloric. Pe parcursul excursiei oaspeții vor vizita un sat în care se fac cercetări de către o echipă a Institutului de folclor, oferindu-li-se astfel prilejul de a cunoaște în mod nemijlocit metoda de lucru a Institutului.

Programul de mai sus a fost primit cu un deosebit interes de către Consiliul Internațional de Muzică Populară ai cărui membri și-au exprimat în repetate rînduri dorința de a cunoaște îndeaproape folclorul romînesc autentic și principiile de studiu ale școlii folcloristice romînești.

Cea de a XII Conferință a Consiliului Internațional de Muzică Populară, va fi un nou prilej de largă colaborare internațională și prețios schimb de experiență.

C. D.

Cum este prezentată muzica populară romînească în unele publicații străine

Enciclopedia britanică «Grove's Dictionary of Music and Musicians» [Dicționarul Grove al muzicii și muzicienilor] publică în ediția a V-a (Londra 1954) un articol despre muzica populară romînească (vol. III, p. 342—343), semnat de Emund Wodehouse care, deși pare preocupată să facă o expunere științifică, dovedește într-o largă măsură insuficiența informațiilor sale. Din însăși bibliografia înșirată la sfîrșit, se vede că, în afară de lucrarea «Das Rumänische Volkslied» de Emil Riegler-Dinu apărută în 1943 la Berlin, autoarea a folosit o documentare foarte veche care nu este în măsură să lămurească nici pe departe pe folcloriști despre problema tratată. Dacă nu ar fi fost pomenită cartea lui Riegler-Dinu, am fi fost îndreptățiți să tragem concluzia că articolul a fost scris cu cel puțin o jumătate de veac în urmă. Reiese clar că numai lipsa controlului științific a putut duce la publicarea unor date eronate, ca și la omiterea unor elemente esențiale.

În articol se fac o serie de afirmații inexacte care crează confuzii și nu pot decît să deservească pe folcloriști; nimic despre ceea ce s-a făcut și se face la noi în domeniul cercetărilor folclorice.

Tocmai de aceea este necesar să se inițieze o acțiune a Institutului de folclor care să ducă la o colaborare fructuoasă cu cei răspunzători de apariția viitoarelor ediții ale acestei enciclopedii. În această ordine de idei, atragem atenția că editura Bärenreiter — Kassel și Basel — publică în limba germană sub îngrijirea muzicologului Friedrich Blume o mare lucrare enciclopedică muzicală, intitulată «Die Musik in Geschichte und Gegenwart — Allgemeine Enzyklopödie der Musik», din care au apărut pînă în prezent 5 volume, cuprinzînd materialele aferente primelor 7 litere ale alfabetului și a unei părți din litera H. Editura scoate în general un volum pe an, iar materialele despre muzica populară vor figura de-abia la litera V, sub rubrica Volksmusik. Iată dar că, cel puțin în acest caz, vor putea fi evitate greșeli ca cele citate în articolul de față, dacă se vor lua din timp măsurile cuvenite.

Nu este admisibil să rămînem nepăsători față de cerința patriotică de a răspîndi într-o sferă cît mai întinsă informații bogate și cuprinzătoare despre comorile muzicale ale poporului nostru. Ele vor folosi nu numai la lărgirea orizontului științific al folcloriștilor de pretutindeni, dar și la cunoașterea noastră sub acest aspect de către un public din ce în ce mai numeros, din diferite colțuri ale lumii, ceea ce va constitui încă o contribuție la nobila acțiune de apropiere prietenească între popoare.

D. S.

https://biblioteca-digitala.ro

A doua olimpiadă internațională de cîntec coral amator

A doua olimpiadă internațională de cîntec coral amator organizată de Federația muzicală populară a avut loc la Paris între 9 și 16 noiembrie 1958. Olimpiada a fost axată în special pe muzica contemporană, ea urmînd să arate că aceasta reprezintă unul din aspectele cele mai actuale și vii ale culturii populare.

Regulamentul olimpiadei a doua a fost elaborat pe baza hotărîrilor celor două conferințe internaționale pregătitoare (10—11 iunie 1957 la Schola Cantorum și 23—25 noiembrie 1957 la Marly-le-Roy) și a numeroaselor schimburi de vederi ce au avut loc verbal și prin corespondență. Printre reprezentanții și animatorii mișcării corale din 24 țări, au participat și romînii.

Olimpiada a cuprins un concurs de cîntec coral în fața unui juriu internațional, concerte publice, întîlniri amicale între corale și a fost urmat de un stagiu internațional al dirijorilor de coruri, consacrat studiului diferitelor aspecte ale muzicii corale și ale muzicii populare din diferite țări.

G. G.

Centrul de cercetări folclorice din Indiana

Arhiva de folclor a Universității din Indiana posedă numeroase înregistrări de muzică populară (diverse tipuri), muzică primitivă și muzică orientală, la care se adaugă înregistrări de basme, etc. Înregistrările au depășit numărul de douăzeci de mii. În arhivă se mai află și o colecție de instrumente populare primitive și orientale.

Materialele pentru arhivă sînt achiziționate de la diferite instituții sau întreprinderi particulare. Universitatea pune la dispoziția celor ce studiază folclorul, copii după benzile cu înregistrări.

Arhiva de folclor sprijină culegerea și studierea folclorului prin popularizarea metodelor de cercetare pe teren, precum și a metodelor de catalogare și documentare. În anumite cazuri, universitatea pune la dispoziția cercetătorilor aparate tehnice necesare pentru înregistrări de bună calitate.

Arhiva de muzică populară și primitivă, fondată de George Herzog de la Universitatea din Columbia în 1936, a fost organizată după modelul arhivei fonogramice de pe lîngă Universitatea din Berlin unde G. Herzog a lucrat între anii 1922—24 ca asistent al prof. Eric von Hornbostel. Odată cu numirea lui G. Herzog ca profesor de antropologie la Universitatea din Indiana în 1948, arhiva a fost transferată la această universitate. Din 1954 Arhivele sînt conduse de George List.

*

În scopul de a coordona munca numeroaselor arhive de folclor, de antropologie sau de lingvistică, la Universitatea din Indiana a fost creat un centru de cercetări care să asigure posibilitățile de folosire a acestor arhive în cercetările științifice și în același timp să stimuleze dezvoltarea unui număr cît mai mare de astfel de arhive. În acest sens, centrul de cercetări de pe lîngă Universitatea din Indiana a fost de un real sprijin arhivei de muzică populară și primitivă, ajutînd-o să-și sporească colecțiile cu material muzical din cele mai diferite părți ale lumii.

Pentru publicarea materialelor din arhive centrul de cercetări colaborează cu articole și studii la revistele *Ethnohistory* și *the Slavic and East European Journal.*

*

La Universitatea din Indiana funcționează pe timp de vară (iunie-august) un Institut de folclor, al cincilea la număr din cele existente. Institutul înființat în vara anului 1942 își reia în fiecare vară activitatea.

Preocupat de o serie întreagă de probleme, institutul a discutat în 1950, în cadrul celor cinci teme programate, și problema organizării arhivelor.

Sub îndrumarea Facultății de folclor vor fi prezentate anul acesta la institut șapte cursuri privind diferite probleme ale creației artistice populare. Printre folcloriștii reputați, care vor ține cursuri speciale la acest institut, vor participa și o serie de amatori (colecționari) de folclor (literar și muzical) care vor expune pe larg metodele de organizare ale unei arhive de folclor. Aceste cursuri, privind organizarea arhivelor, vor fi reluate în cadrul cursului « Legături internaționale în domeniul folclorului ».

*

https://biblioteca-digitala.ro

Centrul de folclor al Republicii Arabe Unite De curînd, la Cairo a luat ființă sub auspiciile Ministerului Orientării Naționale un centru de folclor. Scopul acestui centru este de a valorifica comorile artei populare egiptene, de a înregistra aceste comori, de a clasifica materialul în vederea studierii lui, de a stabili legături culturale cu instituțiile științifice similare din străinătate și de a avea un schimb de publicații de specialitate.

Centrul de folclor din Cairo își propune în același timp să formeze, într-un timp limitat, un număr de persoane care să fie inițiate în problemele teoretice și practice ale cercetărilor de folclor. Pentru început, Centrul din Cairo solicită Institutului de folclor din București programul și metodele sale de lucru, precum și sistemul de organizare al arhivei și bibliotecii institutului.

S. - C. S.

Muzica populară în China În ultimii ani muzica chineză a atras interesul muzicologilor europeni. Cîțiva autori ca Lamence Picken, F. Kornfeld și alții, precum și marile enciclopedii «New Oxford History of Music» și «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» — care i-au dedicat cîteva capitole — au făcut-o din ce în ce mai cunoscută lumii occidentale. Cartea «Chinesische Musik», publicată în 1956 de Kurt Reinhard, care a căutat să dea o vedere de ansamblu cuprinzătoare a muzicii chineze, nu și-a ajuns scopul — în ciuda prezentării istoriei muzicii chineze, a numeroaselor exemple literare, explicării sistemului tonal, a teoriei, a ritmului, a polifoniei și descrierii instrumentelor muzicale — nu și-a ajuns scopul, repetăm, datorită faptului că lucrarea este bazată în esență pe material publicat mai de mult și ignorează complect muzicologia, muzicologii și folcloriștii — tineri și bătrîni — ai epocii actuale. Aceștia studiază cu rîvnă muzica țării lor, bogată și vie, care nu a dispărut odată cu îndepărtarea împăraților chinezi, cum s-ar părea din lucrarea lui Kurt Reinhard. Mai mult, muzicologia chineză este astăzi suficient de înaintată spre a sta alături de cele europene și americane și cercetători, ca Prof. Yang Yin Liu, Ho Tchi Fang și Li Yuan Tching, au publicat studii și culegeri valoroase de melodii din numeroase regiuni ale Chinei. Institutul de cercetări de muzică națională din Peking posedă peste 30.000 de melodii culese de el însuși, și a publicat aproape 6.000 de melodii din anul 1948 pînă în prezent. Muzica cultă și populară chineză oferă astăzi numeroase exemple de supraviețuire și transformare a vechilor tipuri.

Ca în toate statele de democrație populară se acordă astăzi în Republica Populară Chineză un loc din ce în ce mai important muzicii populare în cultura muzicală națională. Felul cum această muzică trebuie adoptată și folosită face subiectul unor dezbateri aprinse între muzicologi și compozitori, părerile fiind încă împărțite. Astfel, unii preconizează păstrarea și executarea muzicii populare chineze în forma ei inițială, pe cînd alții — printre care Ho Lu-Ting — pledează pentru aplicarea tehnicii occidentale și combate părerile naționaliștilor — considerate de el «strîmte» — care resping orice influență externă și orice amestec străin în muzica națională chineză. Ho Lu-Ting, într-un articol publicat în vol. V, nr. 12 din decembrie 1956 al revistei «China reclădește», amintește conflictul de opinii care a avut loc încă la începutul secolului nostru între adepții acestor două tabere. Pentru a-și susține punctul de vedere, autorul declară că nici o muzică națională, fie ea europeană sau chineză, nu s-a format într-o izolare absolută. De aceea el recomandă studierea tehnicii occidentale, nu pentru a refasona muzica chineză după modelul muzicii occidentale, ci numai pentru a aplica tehnica ei muzicii tradiționale chineze. Pentru a arăta temeinicia celor susținute de el, Ho Lu-Ting încheie arătînd că întrebuințarea temelor populare în muzica cultă n-a dat rezultate fericite pînă în prezent și că compozitorii chinezi nu sînt suficient pătrunși de specificul propriului lor cîntec popular.

*

Yin Fa-Lu și Yang Yin-Liu publică în nr. 4 al revistei «China populară», din februarie 1957 un articol în care discută de asemenea conflictul dintre naționaliști și susținătorii influenței occidentale. Ei sînt de părere că muzicienii trebuie să se inspire din folclorul național și din moștenirea lui muzicală, dar în același timp să folosească rezultatele obținute de tehnica apuseană. Ei dau ca exemplu reușitele compoziții ale muzicienilor Nieh Erh (1912—1935) și Hsien Hsing-Hiu (1905—1945), care au știut să îmbine muzica europeană cu caracteristicile muzicii populare chineze.

Autorii fac un interesant istoric al muzicii chineze, începînd de la dinastia Shang (secolele XVI la XI î.e.n.), pînă în zilele noastre. Din datele prezentate în articol s-ar părea că muzica

https://biblioteca-digitala.ro

populară a fost apreciată în China din timpuri străvechi, dat fiind că încă din zilele dinastiei Chou (secolul XI la VIII î.e.n.) muzica populară era adunată în colecții importante. De asemenea în timpul dinastiei Han, sub domnia împăratului Wu Ti (140—87 î.e.n.), însărcinarea principală a unei instituții de stat speciale de muzică, numită « Yo Fu », era de a strînge și edita cîntecele populare.

Astăzi Republica Populară Chineză acordă o atenție deosebită culegerii și păstrării sistematice a muzicii tradiționale. Ea a fondat în 1954 Institutul de muzică națională, care a adunat în scurta lui perioadă de existență importantul număr de 30.000 de cîntece și melodii populare, în acest număr fiind incluse, bineînțeles, și cele culese mai înainte. Afară de aceasta, membrii Institutului, pe lîngă studiile și publicațiile ce alcătuiesc ocupația lor de bază, se îngrijesc de educarea poporului și, în urma eforturilor depuse de ei, cu începere din 1956 toate școlile superioare de muzică au introdus în programul lor cursuri de muzică populară națională.

* * *

În sfîrșit, trebuie să menționăm și interesantul studiu al muzicologului Ma Ko, apărut în « China Populară » (nr. 5, Peking, martie 1957), în care autorul descrie cu amănunțime cîntecul popular chinez. El analizează transformările la care au fost supuse cîntecele populare pentru a ajunge la cîntecele de azi, exponente ale spiritului revoluționar contemporan și își ilustrează articolul cu tipuri caracteristice de astfel de cîntece.

G. G.

Folcloriștii greci despre cercetările noastre de folclor

În Arhiva tezaurului tracic de folclor și limbă, [Ἀρχεῖον τοῦ Θρᾳκικοῦ καὶ λαογραφικοῦ θησαυροῦ] Atena, 18 (1953), p. 193—205, Dimitrios V. Economides, fost profesor la « Liceul grec » din București, își propune să prezinte dezvoltarea studiilor de folclor din țara noastră de la începutul lor și pînă în preajma celui de al doilea război mondial, aducînd prin aceasta o contribuție prețioasă pentru cunoașterea folclorului balcanic. După ce scoate în evidență faptul că originalitatea literaturii noastre stă în special în poezia populară, autorul face o succintă prezentare a doinelor noastre, a strigăturilor, a horelor și a baladelor, subliniind circulația panbalcanică a unora dintre ele. Bazat pe lucrarea lui L. Galdi « Les échos roumains des Μοιρολόγια neohelleniques », apărută în Byzantino-Slavica, (XI, 1, Praga, 1950) analizează « Miorița » și emite ipoteza că în partea a doua a baladei, unde se povestește despre sosirea mamei păstorului, s-ar putea recunoaște un ecou al bocetului grec care s-a sudat motivului balcanic al păstorului, condamnat la moarte de fatalitate (p. 195).

Partea I-a a lucrării se încheie cu observația că pentru a distinge originalitatea din poezia populară romînească se impune cunoașterea adîncă a poeziei populare din nord-estul Europei și a poeziei populare grecești.

În partea a II-a a studiului sînt arătați premergătorii studiilor folclorice: Dimitrie Cantemir cu a sa « Descriptio Moldaviae », 1716 și Vasilius Pop cu « Disertatio », apărută la Viena în 1817. Autorul analizează apoi contribuția lui Gh. Asachi și a lui Anton Pann și insistă asupra interesului pentru folclor manifestat de Kogălniceanu, Negruzzi, Russo și Alecsandri ale cărui Poezii poporale (1852) au făcut cunoscută în întreaga Europă poezia populară (doine, balade), în timp ce basmele și poveștile — spune Economides — au rămas necunoscute altor popoare, nefiind publicate în nici un fel de traducere. Autorul trece apoi la Bogdan Petriceicu Hasdeu, « inițiator al studiilor de folclor comparat și cel ce a pus bazele studiului cărților populare în țara lui ».

După ce analizează opera lui S. Fl. Marian care a stîrnit un interes deosebit din partea cercetătorului grec N. G. Politis, amintește de colecția lui G. Dem. Teodorescu din 1855, de « Materialele folcloristice » ale lui Tocilescu din 1900, de « Credințele și descîntecele » lui A. Gorovei, de « Șezătoarea de la Fălticeni », de « Ion Creangă » a lui T. Pamfile.

Autorul încheie, insistînd asupra prețioasei contribuții a lui Ovid Densușianu și a lui I. A. Candrea, la școala cărora s-au format T. Papahagi și I. Diaconu, ca și aportul adus de Arhiva de folclor din Cluj.

Fără îndoială că lucrarea, care este un util și documentat îndreptar pentru vecinii noștri greci în problema folclorului romîn, ar fi cîștigat în importanță dacă ar fi avut în vedere contribuția lui Alexandru Russo adusă în lucrarea « Poezia poporală » (1868) în care autorul considera folclorul ca o oglindă a realităților sociale și morale a vieții poporului. De asemenea dacă ar fi

https://biblioteca-digitala.ro

subliniat schimbarea fundamentală petrecută în orientarea lui V. Alecsandri, ca urmare a întîlnirii cu poezia populară, ca și de rolul jucat de « Poeziile poporale », far călăuzitor către o artă românească patriotică și populară.

*

In aceeași revistă, Arhiva tezaurului tracic de folclor și limbă, [Ἀρχεῖον τοῦ Θρακικοῦ καὶ λαογραφικοῦ θησαυροῦ] Atena, 12 (1952), p. 147—196. Dimitrios Economides publică lucrarea închinată vieții și activității lui Constantin Aristia, care este o comoletare la articolele mai vechi publicate în anii 1949—1950 în revista grecească „Ἑκληνική Δημιουργία" [Creația greacă] și reprezintă rodul unor investigații întreprinse la noi în țară în perioada 1934—1939. Potrivit acestei monografii, ce se bazează pe o bogată bibliografie românească și grecească ca și pe date inedite culese de autor de la urmașii lui Aristia, existenți în București, C-tin Chiriac s Aristia s-a născut către anul 1800 la Constantinopol și era fiul unui cunoscut luptător grec care avea să-și sfîrșească viața în chip glorios, murind pentru independența patriei. Faptele ce reținatenția cercetătorului în prima parte a studiului sînt: *a)* legăturile lui Aristia cu « Societatea prietenilor », organizație politico-culturală cu rol hotărîtor în desfășurarea revoluției grecești; *b)* participarea la lupta de la Drăgășani, alături de Spiros Draculis, ce avea să se distingă ulterior la teatrul din Odesa; *c)* pregătirea lui actoricească cu sprijinul Ralucăi Caragea și a lordului filoelen Guilford, la Roma și Paris. O perioadă mai puțin cunoscută la noi în țară este cea petrecută la Corcira, unde Aristia a urmat cursurile Academiei ioniene și unde sprijinit de Guilford a inițiat o serie de reprezentații cu « Oreste », « Agamemnon » și « Antigona » lui Alfieri, « Demofon » al lui Metastasio, « Mahomet » al lui Voltaire și « Andromaca » lui Racine, și unde a continuat să se inițieze în tainele limbii grecești. Șederea lui Aristia la Corcira avea să ia sfîrșit după războiul ruso-turc, odată cu venirea lui la București (1827) unde ocupă catedra de limbă franceză la Sf. Sava, intrînd în grațiile lui Grigore Dim. Ghica.

O bună parte a studiului lui Dim. Economides este consacrată activității desfășurate în Grecia după cea de a doua plecare din țara noastră și în această parte ne dă amănunte interesante, provenind din izvoare grecești și care vor putea servi la o eventuală monografie în limba română a lui C-tin Aristia. Astfel aflăm că sosirea lui în Grecia a avut loc în 1840, unde venise însoțit de unul din elevii lui devotați, Ioan Curís. Aristia avea pe atunci 40 de ani. Întîmpinat cu simpatie și entuziasm de numeroși greci, refugiați din țara noastră. unii admiratori ai talentului său și ai efortului depus pentru înjghebarea teatrului românesc, alții, tovarăși cu el de luptă la Drăgășani, ca fostul domn al Munteniei Ion Caragea, Iacovos Rizos Rangabés, Iacovos Rizos Neruló̧s și alții și sprijinit de ei, Aristia pornește cu entuziasm la înjghebarea teatrului neo-grec. În vederea acestui fapt ia ființă la Atena « Societatea filodramatică », iar Aristia adresează poporului o vibrantă proclamație la 25 septembrie 1840. Strădania lui Aristia este cu atît mai valoroasă cu cît urma să dea o lovitură de grație melodramei italiene și în genere reprezentațiilor străine, sprijinite de clica de bavarezi ce înconjura pe regele Otto I al Greciei. Prima reprezentație a lui Aristia în limba greacă a fost la 24 noiembrie 1840 cu drama Aristodemo a lui Vicentio Monti în traducerea lui Aristia. Eforturile lui Aristia au fost însă zădărnicite de bavarezii din preajma lui Otto, secondați de ziaristul și actorul Teodor Orfanidis.

Aristia, de data aceasta, profund dezamăgit se întoarce definitiv « printre bunii daci », cum ne numește într-o scrisoare, trimisă ca răspuns invitației de a reveni în Grecia.

Autorul în partea finală a monografiei sale ne dă informații cu privire la Aristia, la participarea lui la revoluția din 1848, la refugierea lui în Austria și Franța și întoarcerea lui în țară la 1 martie 1849.

Autorul încheie arătînd aportul lui Aristia și pe tărîm literar.

Scrisă într-un stil limpede și cald, deschizînd la tot pasul orizonturi largi, prin bogatul și instructivul apendice critic și bibliografic pune și rezolvă multe probleme de amănunt ce nu și-au găsit locul în economia textului propriu-zis.

Prof. D. V. Economides, recenzînd în revista « Λαογραφία » [Folclorul] lucrarea lui Gh. Ciobanu, Anton Pann, Cîntece de lume transcrise din psaltică în notația modernă, își arată mai întîi satisfacția pentru schimbul de publicații intervenit între Institutul de folclor din București și Arhiva pentru folclor a Academiei din Atena. Apoi face o trecere în revistă a vieții și operei lui Anton Pann pe baza datelor lui Gh. Ciobanu și a unor date personale pe care Economides le socoate indispensabile pentru înțelegerea vieții și operei lui Anton Pann și care au fost extrase din N. M. Popescu (« Viața și activitatea dascălului de cîntări Macarie Ieromonahul, Buc., 1908 »), din V. Papacostea (Balcania VII, 2, 1944) și din D. Russo (Studii critice, Buc., 1910).

https://biblioteca-digitala.ro

Sprijinit de studiile amintite și mai ales pe afirmațiile lui Anton Pann, Economides susține că: *a)* « Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau Gramatica melodică, apărută în 1845 și atribuită de Gh. Ciobanu lui Anton Pann, este o parafrazare a lucrării lui Dionisie Fotino « Învățătura teoretică și practică a muzicii bisericești », lucrare rămasă inedită și nedescoperită după moartea lui. *b)* că Anton Pann a scris βυζαντινὴν παρασημαντικήν" și nu „εἰς τὴν βυζαντινὴν μουσικήν" pe care o cunoștea mai bine decît muzica europeană și care era mai potrivită pentru redarea melodiilor populare (p. 296).

Privitor la transcrierea melodiilor bizantine ale lui Anton Pann în muzica europeană o socoate o problemă de competența muzicologilor. Autorul speră într-o cercetare aprofundată a problemei făcută sub egida Institutului de folclor care să stabilească raporturile acestor « Cîntece de lume » față de poezia și muzica populară românească, originalitatea lor și rolul lui Anton Pann în redactarea acestora.

M. M. H.

Studiile de folclor românesc în bibliografia din « Journal of American Folklore » (supliment, aprilie 1958). În fiecare an, periodicul de mai sus, publică, în chip de supliment la colecția anuală a revistei, bibliografia internațională a folclorului, pornind de sigur nu de la ideea de a epuiza materialul folcloric publicat în întreaga lume — suprapunîndu-se așa dar peste bibliografia internațională de folclor ce se editează la Basel în cadrul UNESCO — ci probabil despuind numai materialele primite la redacție. În această accepție, bibliografia J.A.F. este un practic și util instrument de informare a cercetătorilor, mai ales americani, asupra mișcării folclorice internaționale. Bibliografia de care ne ocupăm cuprinde 1147 titluri și 233 periodice despuiate. De data aceasta, lucrarea semnată de *W. Edson Richmond* de la Universitatea Indiana din Bloomington, a solicitat întregul nostru interes, deoarece publică, pentru prima dată, și date asupra materialului folcloric românesc apărut între 1956—57, în cele două periodice românești de specialitate, *Revista de Folclor* și *Studii și cercetări de istorie literară și folclor.*

Contribuția românească la mișcarea folclorică internațională, așa incomplet cum se oglindește în bibliografia de care ne ocupăm, este masivă și importantă. Apărem cu 41 de titluri, dintre care 39 titluri de studii și articole de periodice și 2 titluri de cărți. Materialele de periodice se repartizează astfel: 33 titluri în *Revista de Folclor*, 5 titluri în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* și 1 titlu în *Schweizerisches Archiv für Volkskunde.* (Nu am inclus în cifrele de mai sus lucrările unor cercetători străini despre folclorul românesc cum ar fi studiul lui *A. L. Lloyd, Recent Developments in the Folk Song of Hunedoara* publicat în *JIFMC*, Londra, 9 (1957) 67—70, am socotit însă studiile unor cercetători străini apărute în cuprinsul *Revistei de Folclor:* A. L. Lloyd, I (1956) 286—289 și Jiri Vsloužil, II (1957) nr. 1—2, 182—192).

Dacă apreciem contribuția *Revistei de Folclor*, trebuie să subliniem că numai 5 alte reviste de folclor, apar în bibliografia de față cu un material mai bogat *(New York Folklore Quarterly* cu 50 titluri, *Lares* cu 41 titluri, *Journal of American Folklore* cu 38 titluri și *Schweizerisches Archiv für Volkskunde* și *Western Folklore* cu cîte 35 de titluri). Dacă stăm să judecăm faptul că alte periodice străine, cu tradiție și circulație mai întinsă, ca *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes, Slovenský Národopis, Arts et traditions populaires, Folkeminder, Folke-Lore, Hessische Blätter für Volkskunde* și altele, au un număr mai redus de titluri, ne putem da seama de importanta contribuție științifică românească la mișcarea folclorică internațională. Chiar și această sumară apreciere cantitativă este suficientă pentru a arăta locul de frunte pe care folcloristica noastră l-a dobîndit printre disciplinele științifice, în anii regimului de democrație populară, fapt care ne-a asigurat un tot mai accentuat prestigiu internațional.

Trebuie totuși să semnalăm că bibliografierea materialelor din *Revista de Folclor* nu s-a făcut conform unui principiu urmărit consecvent. Autorul pare să fi mers pe ideea de a fișa primele 3 compartimente ale publicației *(Studii, Materiale* și *Din istoria folclorului și folcloristicii)*, dar omite să fișeze lucrarea lui *A.Z.N. F[or] G. T. Kirileanu la 85 de ani*, care intră în cel de al treilea compartiment [II (1957) nr. 3, 97—101]. Dacă a mers pe acest principiu, nu trebuia să fișeze și unele materiale de *Cronică* (nr. 46, 106, 158, 1046), dacă a mers pe ideea de a fișa materialele mai importante din revistă, nu trebuia să omită o lucrare esențială, *Bibliografia folclorului românesc între anii* 1944—1950 de *Ion Mușlea*, [I (1956) 345—383, II (1957) nr. 1—2, 259—260]. Mărturisim că, oricît am căuta, nu aflăm criteriul pe baza căruia s-a făcut bibliografierea materialului românesc, ce anume l-a determinat pe autorul lucrării să omită unele și să introducă altele din materialele cuprinse în *Revista de Folclor.*

https://biblioteca-digitala.ro

Faptul pe care l-am semnalat mai sus ne-a îndemnat să cercetăm cu mai multă atenție și modul în care a fost întocmită bibliografia în general, respectiv să considerăm atît structura lucrării cît și metodele de lucru ale autorului. Și trebuie să recunoaștem că, sub acest raport, materialul romînesc a fost tratat mai puțin vitreg decît materialele altor popoare. Cum tratamentul acesta ține de întreaga concepție de lucru a autorului, ne vom ocupa, în cele ce urmează, și de acest aspect al problemei.

Ca la orice bibliografie, la început, autorul oferă o listă de abreviații (în număr de 233), din care să reiasă materialul de periodice despuiat. Confruntînd această listă cu materialul efectiv despuiat, așa cum apare în bibliografia propriu-zisă, constatăm că 95 de periodice din listă nu apar în bibliografie, iar alte 74 de periodice din bibliografie nu apar în listă. Există așa dar o neconcordanță între cele două părți ale lucrării. Și dacă în primul caz se poate crede că lista cuprinde periodice despuiate indiferent dacă aveau sau nu material folcloric și ne face cunoscut cu în unele nu trebuie să căutăm un asemenea material, în cel de al doilea caz, lucrurile sînt mai puțin clare. Astfel, dacă în bibliografie ni s-ar da numele complete ale unor periodice, chiar cînd acestea nu ar apărea în lista bibliografică introductivă, scopul urmărit de autor de a informa ar fi totuși atins. Însă în numeroase cazuri, ni se dau numai simple abreviații ca *FC* (nr. 323, 360, 437, 553, 826) sau *NQ* (nr. 500, 1127) sau altele, care nu ajută la identificarea periodicelor respective. O altă neconcordanță între aceleași două părți ale lucrării se face sensibilă atunci cînd cercetăm abrevierile înseși. Astfel, în numeroase cazuri, periodicele care au fost abreviate în lista introductivă sînt trecute în bibliografie cu numele întreg. Așa se întîmplă cu periodicile *AO* (nr. 879), *CGJ* (nr. 825), *DF* (nr. 86, 238, 320, 347, 353, 382, 470, 491, 657, 661, 697, 750, 758, 768), *HR* (nr. 950), *SEER* (nr. 486 a), *ASR* (nr. 1001), *ES* (nr. 1107). O anume inconsecvență se vădește în modul cum s-a făcut abrevierea unor nume precedate de articol: periodicele germane *Das Altertum* sau *Die Nachbarn* sînt trecute la litera *D* ca și periodicul italian *Il Tesaur* care e trecut la litera I., în timp ce periodicele de limbă engleză sînt trecute la litera cu care începe efectiv numele periodicului, omițînd așa cum este normal și general admis, articolul. Pentru a încheia considerațiile noastre asupra bibliografiei de față, vom semnala încă două cazuri de asemenea neconcordanțe. Astfel, în lista bibliografică ce precede lucrarea, nu întîlnim abreviația *FC* deși în bibliografie apare cu 5 trimiteri (nr. 323, 360, 437, 553, 826), așa cum nu întîlnim nici mențiunea periodicului *Folklore della Calabria*, care apare în bibliografie cu 2 trimiteri (nr. 308, 328). Controlul materialului ne arată însă că este vorba de unul și același periodic, odată abreviat și altă dată scris cu numele întreg. Toate datele trimiterii sînt identice: sînt la primul an de apariție în 1956, la primul număr pe ian.-mart., iar paginația este continuă: nr. 328 p. 1—8; nr. 308, p. 9—21; nr. 553, p. 22—29; nr. 323, p. 30—34; nr. 360, p. 35—38; nr. 826, p. 39—44 și nr. 437, p. 45—46. La primele două trimiteri numele s-a scris întreg, la următoarele 5 a fost abreviat. În afară de aceasta, unul din autorii studiilor este comun pentru ambele feluri de trimiteri *(Antonio Basile*, nr. 308 în *Folklore della Calabria* și nr. 437 în *FC)*, iar în cazul nr. 437, apărut în *FC* se publică un articol referitor la Calabria *(Un originale canto popolare calabrese)*. Un exemplu tot atît de caracteristic ni-l oferă cazul periodicului austriac *Österreichische Zeitschrift für Volkskunde*, care apare corect prescurtat *ÖZV* în lista de abreviații numai pentru primele 3 numere apărute (nr. 90, 92, 95, 147, 342, 652, 708, 733, 790), iar pentru cel de al patrulea număr apare (numai în cuprinsul bibliografiei) prescurtat *ÖSV* (nr. 14, 25, 146, 237, 270, 492, 504, 716). E același lucru ca și în cazul periodicului *Volkskunde* (nr. 222, 417, 462, 483, 574, 720, 846, 886, 1014) care în două rînduri este ortografiat *Volkskinde* (nr. 484, 625).

Cu toate inconsecvențele și neconcordanțele de mai sus, bibliografia întocmită de *W. Edson Richmond* ne informează suficient asupra folcloristicii internaționale, așa cum reușește să informeze pe cercetătorii străini despre munca științifică a cercetătorilor romîni.

A. F.

Necesitatea colaborării romîno-albaneze în cercetarea folclorului albanez

Folclorul albanez este puțin cunoscut la noi. Atît cît se cunoaște, provine din culegerile și studiile făcute în limbi străine, îndeosebi în italiană, germană și franceză. Dar și de data aceasta e vorba numai de un aspect: folclorul literar, pentru că acesta s-a bucurat cel dintîi de atenția cercetătorilor, ca de altfel în toate țările europene. Într-adevăr, cercetarea folclorului literar albanez are o bogată tradiție. Fără să se poată vorbi de o culegere care să fie pornită din imboldul unei valori conștiente a folclorului — faptul era prematur pentru acea epocă — folcloristica albaneză se poate mîndri pe drept cuvînt cu o colecție de 123 proverbe datorită episcopului Fr. i Bardhi, care o

https://biblioteca-digitala.ro

publică în 1635 ca anexă la dicționarul său latin-albanez. Interesul propriu-zis folcloristic apare în prima jumătate a secolului trecut la albanezii din sudul Italiei — colonizați acolo în urma cotropirii otomane de după înfrîngerea viteazului Skanderbeg — care s-au dezvoltat cultural în condiții mult mai prielnice decît cei de sub dominația turcească. Dintre culegerile mai importante ale albanezilor din sudul Italiei amintim pe cea a lui V. Dorsa (1847), D. Camarda (1866) și pe cea a primului mare poet albanez, Girolamo de Rada (1866), care, atît ca aspirații și activitate culturală, cît și ca metodă de culegere a folclorului se aseamănă izbitor de mult cu V. Alecsandri. Cea mai bogată culegere se datorește însă lui G. Schiro (1923), care a compilat și sistematizat întregul material publicat de predecesorii săi. În același timp, o sumedenie de cercetători străini, atrași de particularitățile ciudate ale acestui popor mic dar viteaz, se interesează îndeaproape și de folclorul literar albanez. Aceștia sînt întemeietorii albanologiei, mai cu seamă sub aspectul lingvistic — deoarece cei mai mulți erau lingviști — și datorită strădaniilor lor, lumea albaneză începe să fie cunoscută de către străinătate. Au publicat culegeri mai importante de material folcloric: Didier (1831), Hecquard (1858), Hahn (1853, 1864), Reinhold (1855), Dozon (1878), Pedersen (1895), Lambertz (1922), Leskien (1925), etc. Aspirațiile de veacuri ale poporului albanez de a se elibera de sub jugul turcesc se reflectă și în preocupările folcloristice ale cărturarilor albanezi din imperiul turcesc intrat în descompunere. Cea mai mare colecție de folclor albanez se datorește lui Eftimie Mitko (1878), cel mai harnic culegător al folclorului albanez, de la care au mai rămas nepublicate multe materiale, tipărite ulterior de alții. Pilda acestuia a fost apoi urmată de o serie întreagă de cărturari albanezi îndrăgostiți de folclor care au dat la iveală numeroase culegeri (poetul V. Prendushi, I. M. Qafezi, N. Rotta, K. Kamsi, etc.).

Eliberarea Albaniei de sub ocupația fascistă și instaurarea regimului de democrație populară au creat pentru întiia oară condiții cu adevărat prielnice cercetărilor culturii populare. Se poate spune că de data aceasta folclorul devine o problemă de stat, iar interesul pentru folclor capătă proporții de masă. Cu vreo zece ani în urmă s-a constituit astfel o comisie pentru folclor care a făcut apel la toți cărturarii din țară să purceadă la culegeri în toate colțurile țării. Și maldărele de materiale au început să sosească de pretutindeni. Pentru studierea materialului recent adunat cît și a celui publicat anterior, s-a creat un sector de folclor literar în cadrul Institutului de științe, apoi al Institutului de filologie de pe lîngă tînăra universitate din Tirana.

Sectorul de folclor literar, condus de către folcloristul și scriitorul Z. Sako, numără trei cercetători (K. Haxhihasani, K. Harito și, din acest an, A. Fico), a depus o muncă susținută și plină de roade. După organizarea materialului literar al arhivei sectorului, cercetătorii au căutat să împlinească cerințele legate de popularizarea folclorului. Astfel, paralel cu munca de culegere, ei au publicat o serie de antologii: basme, ghicitori, balade legendare, balade istorice, cîntece lirice, cîntece noi cu conținut revoluționar, etc., precum și cîteva manuale de folclor pentru uzul învățămîntului elementar și mediu — căci, trebuie să subliniem, cu acest prilej, că folclorul ocupă în învățămînt un spațiu incomparabil mai larg decît la noi. În a doua etapă, cercetătorii urmează să se dedice și studiilor propriu-zise asupra folclorului. Ca o fază pregătitoare a acesteia, sectorul lucrează la bibliografia folclorului, izbutind să o termine pe cea relativă la poezia epică.

Folclorul muzical s-a bucurat de o atenție mai recentă și mult mai modestă în comparație cu cel literar, iar despre folclorul coregrafic se poate spune că încă nu e cercetat. Înainte de eliberare s-au semnalat puține strădanii în domeniul folclorului muzical. În afară de puținele culegeri și studii ale lui J. Arbatsky, care a cercetat între cele două războaie mondiale folclorul albanezilor din Iugoslavia (după cum se știe, aproape jumătate din populația albaneză se găsește în afara granițelor R. P. Albania, cel mai mare număr de albanezi de peste hotare aflîndu-se în Muntenegru și în Macedonia), trebuie menționată culegerea lui Pjeter Dungu, unul din cei mai valoroși compozitori albanezi. « Lyra Shqiptare » a acestuia (1939), conținînd 50 melodii notate după auz, poate fi socotită prima culegere de folclor muzical din interiorul granițelor țării.

După eliberare, grija pentru cîntecul popular a intrat într-o fază nouă. Cîțiva folcloriști amatori au culeș, după auz, vreo 200 melodii, iar muzicologul R. Sokoli a publicat o serie de studii asupra unor aspecte ale domeniului muzical (instrumente populare, versul popular, etc.). În vara anului 1957 o echipă germano-albaneză a făcut timp de 2 luni primele culegeri la teren cu ajutorul magnetofonului, adunînd peste 600 melodii, mai cu seamă în sudul țării. S-au luat măsuri ca sectorul să fie lărgit, adăugîndu-se din acest an și un folclorist muzicolog (M. Daiu), urmînd ca în anii următori secția muzicală și coregrafică să fie încadrată cu noi cercetători muzicologi și coregrafi. S-au luat de asemenea măsuri ca Sectorul de folclor să fie dotat cu toate aparatele și materialele tehnice necesare unei cercetări științifice.

Dacă cercetarea propriu-zisă a folclorului muzical a rămas mult în urmă față de cel literar, nu e mai puțin adevărat că el se bucură de o atenție susținută ce poate constitui un exemplu pentru noi. Astfel, în emisiunile radiofonice, folclorul ocupă locul preponderent, iar în activitatea forma-

https://biblioteca-digitala.ro

țiilor de amatori și a echipelor de estradă de la casele de cultură, repertoriul folcloric e mai mult decît covîrșitor. De altfel, din discuțiile avute cu unii compozitori și dirijori de la casele de cultură, mi-am dat seama că aceștia erau mult mai adînc informați asupra folclorului albanez — îndeosebi asupra celui local — decît compozitorii și dirijorii noștri, trădînd un interes mult mai susținut pentru cîntecul popular.

O colaborare romîno-albaneză în cercetarea folclorului din R. P. Albania ar fi încununată de revelații științifice pe care încă nu le bănuim în toate aspectele lor esențiale. În afară de un cîștig în îmbogățirea metodei de cercetare prin schimbul de experiență, folclorul albanez prezintă pentru folcloriștii noștri o serie de aspecte care, mărindu-le viziunea folclorică, i-ar ajuta substanțial în dezlegarea a o serie de probleme.

Unele dintre aceste aspecte se leagă de însăși caracteristicele generale ale folclorului albanez și sînt interesante ca atare pentru problemele generale ale folcloristicii, în deosebi pentru istoria folclorului, a evoluției genurilor, etc. Fără a intra în amănunte (cunoștințele noastre sînt prea sumare), se poate spune că folclorul albanez e cel mai arhaic din Europa; ca atare, el mai păstrează faze care la noi — ca și aiurea — au dispărut de multă vreme dar pe care folcloriștii, pornind de la analiza structurală a materialului, le presupun ca existente în trecut. Arhaismul folclorului albanez se vădește într-o serie de aspecte: fraza melodică simplă, nedezvoltată (de multe ori dintr-un singur rînd melodic), cîntatul antifonic (în jumătatea nordică a țării, mai cu seamă în ținuturile muntoase), chiar cîntatul polifonic (în cealaltă jumătate sudică), cîntecele de dans care pe alocuri în sud înlocuiesc execuția instrumentală a melodiilor de dans, existența unor dansuri în munții nordici lipsite de melodii, dansate numai după ritmul marcat de o tobă — sau chiar dansuri lipsite de acompaniament ritmic ori melodic (dansul săbiilor) — anumite emisiuni specifice în executarea cîntecelor vocale din nordul țării, numărul neobișnuit de mare al personajelor legendare în baladele eroice, etc.

Arhaismul vieții albaneze a favorizat dezvoltarea și menținerea altor caracteristice generale ale folclorului albanez. Ceea ce izbește ușor de la prima vedere, îngreunînd considerabil cercetarea folclorică, este marea varietate regională a materialului folcloric. Țara întreagă este fărîmițată în zone mici — alcătuite uneori chiar din 2—3 sate — care au un repertoriu distinct, de cele mai multe ori necunoscut în zonele vecine. Această varietate regională se observă la melodii și la dansuri fiind întîlnită într-o măsură mult mai mică la textele poetice. Situația este similară cu cea din țara noastră, atît că zonele folclorice au la noi o arie mult mai întinsă. Doar regiunile Hunedoara și Întrucîtva Baia Mare prezintă o fărîmițare asemănătoare pe teritorii restrînse. Unele diferențieri cu caractere mai generale se întîlnesc însă pe arii mult mai întinse. Astfel, cîntatul polifonic este cunoscut numai în jumătatea sudică a țării, în nordul țării apărînd în schimb cîntatul antifonic alături de cel omofon. De asemenea, în partea sudică se întîlnesc numai dansurile de grup pe cînd în nord se cunosc numai dansurile solistice și de pereche sau grup restrîns (3—4 inși). E interesant de semnalat faptul că linia despărțitoare a acestei diferențieri stilistice dintre nord și sud coincide cu cea care desparte cele două dialecte ale limbii albaneze, rîul Shkumbini. Diferențieri regionale se observă și în frecvența anumitor genuri: balada este cunoscută numai în munții nordici ai țării, cîntecul de mos ajun al copiilor («colendra, melendra») numai în sudul ortodox, etc. Fărîmițarea neobișnuit de mare a folclorului albanez prezintă însă un alt aspect care se pare că trebuie considerat ca un corolar, ca o consecință a acesteia: sărăcia repertoriului acestor zone folclorice, mai ales sub aspectul melodic și coregrafic. Cercetătorii albanezi au fost izbiți de faptul că, în regiunile cercetate, genurile folclorice aveau uneori o singură melodie pe care se cîntau în schimb o sumedenie de texte. Béla Bartók constatase o situație asemănătoare în folclorul romînesc: o mare varietate regională, dar repertorii regionale mai sărace, de cîte 40—50 melodii, însă necunoscute altor zone folclorice, spre deosebire de folclorul maghiar, slovac și rutean, unde, dimpotrivă, se găsește «pretutindeni cam același material», dar cu repertorii locale mult mai bogate cuprinzînd mai multe sute de cîntece («Însemnări asupra cîntecului popular», p. 179 și urm.). Din acest punct de vedere, folclorul albanez întrece pe cel romînesc, fiind mult mai sărac în sens vertical și mult mai bogat în sens orizontal; cu alte cuvinte, folclorul romînesc ocupă o poziție intermediară între cel albanez și cel maghiar, slovac, etc.

Cunoașterea folclorului albanez e însă deosebit de prețioasă pentru noi în legătură cu dezlegarea problemelor legate de trecutul și de relațiile dintre cele două popoare. Se știe că cercetătorii lingviști de mai bine de un veac au găsit o serie de elemente comune celor două limbi care ar proveni de la băștinașii iliro-traci și care au fundamentat o serie de ipoteze în legătură cu formarea limbii romîne și cu teritoriile de baștină pe care s-au alcătuit cele două popoare. E de așteptat ca și în materialul folcloric — în deosebi în cel mai vechi, cum ar fi cîntecele rituale — să se mai găsească elemente comune care ar proveni de la aceeași populație băștinașă. Dezlegarea acestei probleme va necesita o cunoaștere temeinică a folclorului celor două popoare, precum și

https://biblioteca-digitala.ro

a celorlalte popoare balcanice, ne permitem însă, ca o anticipare, să semnalăm prezența aceleeași scheme metrice în poezia populară a celor două popoare. Versul popular albanez obișnuit are 8 silabe, fiind considerat ca vers «național», alături de care se întîlnește în mai mică măsură și versul de 6 silabe. Aceeași situație caracterizează și versul popular romînesc, cu deosebirea că versul albanez de 6 silabe e mai frecvent în cîntecele de joc, pe cînd la noi el nu se întîlnește deloc în cîntecele de joc și în strigături, ci în genurile vechi (cîntece rituale, balade). Numai în unele balade albaneze eroice apare și versul de 10 silabe ca și în baladele vecine muntenegrene.

Cercetarea folclorului albanez e indispensabilă însă atunci cînd se va încerca determinarea specificului folclorului aromîn, în deosebi al celui provenit de la aromînii din R. P. Albania și de pe versantul grec al munților Gramos. Melodia și dansurile aromînilor se încadrează, în linii mari, în același stil întîlnit și la albanezii din sud, încît numai o cercetare minuțioasă va putea determina elementele distincte ale acestora.

În fața acestor perspective promițătoare de roade bogate, Sectorul de folclor de pe lîngă Universitatea din Tirana și Institutul de folclor au găsit de cuviință să facă propunerile necesare în vederea unei mai strînse colaborări. Pentru început, s-a proiectat ca în toamna anului 1959 să se facă o culegere în R. P. Albania timp de 45 zile, la care să participe o echipă a Institutului de folclor, compusă din folcloriști filologi, muzicologi și coregrafi și un tehnician cu aparatura necesară, iar din partea albaneză cercetătorii Sectorului de folclor. Cercetarea se va face în cîteva puncte din nordul țării, unde specificul albanez s-a păstrat mai nealterat de influențe străine, apoi în alte puncte din sudul și centrul țării atît la albanezi, cît și la aromînii păstori (zona Pogradec) și agricultori (cîmpia Muzekia). Pentru a se ajunge la o metodă cît mai unitară în cercetarea folclorică, s-a propus de asemenea ca trei folcloriști albanezi — un coregraf, un muzicolog și un filolog — să fie invitați a lucra timp de 1—3 luni în cadrul Institutului de folclor din București înainte de cercetarea proiectată. Nu ne îndoim că această colaborare va stimula cercetarea folclorului, va lărgi orizontul folcloriștilor și va scoate la iveală constatări ce vor arunca o lumină mai vie asupra trecutului și relațiilor dintre cele două popoare.

O. B.

https://biblioteca-digitala.ro

DEUTSCHES JAHRBUCH FÜR VOLKSKUNDE. Berlin, Akademie-Verlag, 1957, Dritter Band, Jahrgang 1957, Teil I. 343 p. + 8 pl., Teil II. 344—576 p. + 15 pl. (IX—XXIII). [Anuarul german pentru etnografie și folclor editat de Institutul de etnografie și folclor de pe lîngă Academia de științe din Berlin].

Spre deosebire de modul anterior de apariție, Anuarul german pentru etnografie și folclor pe anul 1957 a fost editat în două volume anuale. Această modificare ține de o considerabilă sporire a materialelor publicate. Lucrul reiese cu claritate dintr-o elementară confruntare a cifrelor: în anul 1955 s-au publicat 12 studii, 13 dări de seamă, 32 recenzii; în 1956, 10 studii, 17 dări de seamă și 54 recenzii; în 1957, 12 studii, 13 dări de seamă și 79 recenzii. Dacă în ceea ce privește studiile, anuarul pare să se fi decis la un număr mai mult sau mai puțin stabil, în partea sa vie, de discuție și interpretare a activității folcloristice internaționale, constatăm o creștere sensibilă de la an la an: referindu-ne numai la recenzii, dacă luăm ca unitate de măsură cifra din 1955, în anul 1956 sporul se concretizează în procentajul de 168%, iar în cel pe 1957, la nu mai puțin de 246%. Desigur, o publicație de genul aceleia pe care o recenzăm nu poate fi caracterizată numai prin bogăția de material pe care o cuprinde, am crezut totuși necesar să relevăm aceste cîteva cifre, deoarece ele arată în ce anume compartiment al publicației se constată o permanentă tendință de creștere, ca simptom al evoluției structurii sale.

Ca și în volumele trecute, dar într-o măsură încă mai mare, în acest anuar se vede tot mai clar rolul de frunte pe care această publicație a început să-l îndeplinească printre publicațiile similare din celelalte state de limbă germană. În jurul acestui anuar se grupează nu numai cercetători din R.D.G. ci și din R.F.G. și chiar din Austria. Pe lîngă acestea, menționăm și caracterul mai larg al publicației, în sensul că și-a asigurat, mai mult ca în trecut, colaborări externe: din Ungaria, Austria, Polonia, Uniunea Sovietică, Olanda. Dacă adăugăm la acestea și bogatele informații străine pe care le aduce anuarul (la cap. recenzii și dări de seamă se analizează critic lucrări suedeze, daneze, nord-americane, canadiene, elvețiene, cehoslovace, finlandeze, austriace, maghiare, olandeze, franceze și poloneze), ne putem da seama de caracterul internațional pe care l-a dobîndit publicația în cei trei ani de apariție. Faptul acesta merită de asemenea să fie subliniat și de aceea ne-am oprit asupra lui: anuarul, în forma actuală, pare să fie una din cele mai informate publicații contemporane de specialitate.

Analizînd conținutul anuarului, constatăm că, în cea mai mare parte, tematica sa este axată pe problemele de cultură materială, ca și în volumele anterioare. Astfel, din cele 12 studii, numai 5 se referă la diverse probleme de folclor, în sensul de cultură spirituală și anume studiile: *Wünsche und Wunschbilder im späten deutschen Zaubermärchen* de *Fr. Sieber*, *Typen ungarischer Klagelieder* de *Benjamin Rajeczki*, *Dem Monde kann man kein Kleid machen* de *Fr. Sieber*, *Das Musikleben im ungarischen Dorf und die Methoden seiner Erforschung* de *Lajos Vargyas* și *Heidelbeerlieder aus Thüringen* de *Gerda Grober-Glück*. Ca atare vom stărui asupra acestora, rămînînd ca problemele de etnografie să fie puse în discuție de specialiștii respectivi. Ca simplă notă informativă asupra acestui sector al anuarului, menționăm că un studiu se ocupă cu cercetarea portului popular, altul de problema jugului și răspîndirii sale în Germania, altul despre un anumit gen de lopată caracteristic petru Europa centrală.

Dar din cele 5 studii de folclor pomenite mai sus, unul în mod special ne-a atras atenția, întrucît reprezintă un punct de vedere, dacă nu nou, cel puțin foarte modern, în cercetările germane asupra basmelor populare. Este vorba de studiul lui *Friedrich Sieber*, *Wünsche und Wunschbilder im späten deutschen Zaubermärchen* (p. 11—30) [Dorințe și imagini de dorințe în basmul fantastic

https://biblioteca-digitala.ro

german recent]. Şi pentru că studiul acesta, nu numai teoretic, ci şi metodologic, aduce o contribuţie esenţială la problema raportului dintre ficţiune şi adevăr în basme, îl vom analiza în continuare.

Autorul îşi propune să arate care sînt raporturile dintre lumea reală şi lumea basmului. Pentru aceasta, el şi-a ales un singur aspect al problematicii basmului, aspect pe care îl crede esenţial, în sensul că generează tematica povestirii şi-i conferă independenţa ca gen de creaţie folclorică. Este vorba, după cum arată şi titlul studiului, despre dorinţă ca forţă plăsmuitoare a basmului. Ideea nu e nouă, ea a fost lansată încă de *Wilhelm Grimm*, care la capătul unei îndelungate preocupări cu problema basmelor, era obligat să afirme că dorinţa este un impuls primordial în basm. Cercetătorii germani au reluat deseori ideea, dîndu-i noi interpretări şi găsindu-i tot mai multe justificări. În 1908, *Franz Riklin* susţinea că basmul izvorăşte, pe lîngă altele, şi din tendinţa împlinirii unei dorinţe; în 1909, *Wilhelm Wundt* definea basmul ca o realitate visată; în 1922, *W. A. Berendsohn* susţinea că basmul e cea mai caracteristică literaturizare a dorinţei, în care se refugiază sufletul din îngustimea şi banalul existenţei cotidiene; în 1923, *Ernst Tegethoff* credea că basmul este visul de fericire al celui nedreptăţit din punct de vedere social; *Friedrich Panzer*, în 1926, susţinea că basmul constituie imaginea unei lumi dorite, imagine ce pare să se fi născut din fantezia celor săraci şi oprimaţi; *André Jolles*, în 1929, susţinea că în basm desfăşurarea epică este organizată de aşa manieră încît să ilustreze tendinţa de rectificare morală şi materială a lumii; *Paul Groth*, în 1930, credea că basmul exprimă aspiraţiile poporului după fericirea materială; *Friedrich Ranke*, în 1934, credea că basmul descoperă direcţia reală a aspiraţiilor poporului, atunci cînd acestea nu sînt frînate sau deviate de constrîngerile realităţii sociale; *Per Wieselgren*, în 1936, credea că basmul, prin ceea ce exprimă el, nu se putea naşte decît în clasele de jos. Mai aproape de noi, *Max Lüthi*, în 1947, susţine că lumea basmului este nu orice lume, ci aceea în care fiecare îşi are locul ce i se cuvine şi unde totul este în cea mai desăvîrşită ordine morală şi socială. Este singurul mod în care basmul poate fi înţeles ca expresie literară a dorinţei. Un pas considerabil înainte în aprecierea conţinutului imaginativ al basmului îl face, în 1954, *Gerhard Kahlo*, care consideră că basmul îşi are originea în conştiinţa de clasă a oamenilor muncii. Am reprodus, după autorul studiului, toate aceste păreri, deoarece ele reprezintă tot atîtea bunuri definitiv cîştigate, de-a lungul unui veac şi jumătate de cercetări asupra basmului şi pentru că arată drumul pe care, după îndelungate tatonări, au pornit în cele din urmă studiile asupra basmului.

Încercînd să coordoneze aceste păreri, autorul studiului porneşte de la o constatare concretă Cei mai reprezentativi povestitori germani din cea de a doua jumătate a sec. trecut şi de la începutul veacului nostru fac parte din următoarele categorii sociale: mici meseriaşi, lucrători cu ziua, porcari, servitori, marinari. Pentru aceştia basmul nu este un simplu joc artistic, ci o lume populată cu nenumărate imagini ale dorinţelor lor. În legătură cu aceasta autorul este obligat să facă o netă discriminare psihologică între *Trieb*, *Wunsch* şi *Wille*. Primul fiind un impuls instinctiv este inconştient, ultimul are o finalitate şi se realizează activ. Între amîndouă se aşează dorinţa, care ştie ce vrea dar nu se poate realiza, deoarece totdeauna depăşeşte limitele posibilului. Şi totuşi, deşi nu se realizează, omul este satisfăcut în ficţiune. Este revelator pentru funcţionalismul basmului acel fragment din *Conovalov* de *Maxim Gorki*, în care un povestitor ce nu mai era luat de nimeni în serios, explică de ce continuă totuşi să povestească şi modul în care ajunge să fie fericit: « *Nu, tu nu poţi să mă crezi. De ce-aş încerca să te mint ? Este foarte adevărat, noi ăştia povestim cu plăcere basme . . . Nici nu s-ar putea altfel, dragul meu. Cînd unuia nu i-a mers niciodată bine în viaţă, nu strică nimănui, dacă pentru propria sa mîngîiere mai născoceşte cîte o povestioară pe care o spune altora ca şi cînd ar fi adevărată. El o povesteşte şi începe s-o creadă, ca şi cînd aşa s-ar fi întîmplat în realitate. Ei, şi pentru că a ajuns s-o creadă, e fericit. Mulţi nu trăiesc decît din aşa ceva* ». (Traducerea noastră, după fragmentul publicat de *Fr. Sieber* în cuprinsul studiului de care ne ocupăm). În continuare, autorul încearcă să stabilească o tipologie a basmelor după obiectul dorinţelor exprimate în ele. El constată că primul obiect de acest gen este dorinţa de bunuri materiale, pe care o socoteşte tot atît de veche ca şi societatea bazată pe clase sociale antagoniste. Analizînd felul cum se reflectă în basm, autorul ajunge la concluzia că nu dorinţa de bogăţie în sine este caracteristică, ci modul de realizare a bogăţiei. Bogatul din basm doreşte să devină încă mai bogat, deci nutreşte şi el acelaşi sentiment; săracul însă îşi doreşte numai atît cît poate duce, deci numai cît îi este necesar pentru satisfacerea nevoilor sale zilnice. Dar în basm nu se urmăresc numai ţeluri materiale, ci adeseori căutarea fericirii îşi găseşte exprimarea într-o sumă de obiecte fermecate, cu care eroul îşi poate duce la îndeplinire isprăvile, schimbîndu-şi condiţiile existenţei materiale. Aceste obiecte nu sînt un scop în sine, ci nişte auxiliare indispensabile pentru a-şi putea rectifica destinul. La capătul aventurii, eroul dobîndeşte o soţie ca recompensă pentru străduinţele sale, sau reuşeşte în peţirea unei fete cu mult deasupra condiţiei sale sociale. În felul acesta, pornindu-se de la recunoaşterea inegalităţii sociale a partenerilor, se ajunge, prin ridicarea socială a eroului, la restabilirea unei ordini sacre şi anume ordinea valorilor umane. Ideea este contrară doctrinei creştine, care consfin-

https://biblioteca-digitala.ro

ţeşte ordinea socială existentă şi se opune la o răsturnare a ei. Cu acest aspect al problemei este atinsă şi latura morală a basmului. Eroul nu este totdeauna moral în acţiunile sale, dar învinge întotdeauna. Sub acest raport, basmul contravine expresiei juridice a moralităţii, fiind întotdeauna părtinitor. După ce deci autorul a definit mentalitatea de clasă a noilor purtători ai genului în ultima sută de ani în Germania, el a urmărit o anume tematică a dorinţei, concretizată în următoarele puncte: dorinţa de avuţie şi putere ca asigurare a existenţei, căsătoria norocoasă ca izvorîtă din condiţiile biografice ale eroului, rectificarea condiţiei sociale a eroului ca principiu de restructurare morală şi socială a lumii. În aprecierea atitudinii povestitorului faţă de subiect, autorul constată o deosebit de accentuată luciditate social-critică împletită cu numeroase trăsături realiste. Aceste trăsături realiste pot fi uşor descoperite în diversele nume de locuri ca şi în anume aluzii la fapte locale, care dau basmelor o puternică tentă de contemporaneitate. Încheindu-şi interesantul studiu, autorul crede că poate descoperi în structura interioară a noului basm german următoarele trei caracteristici: un puternic realism care în numeroase ocazii transformă însuşi genul, apropiindu-l de snoava satirică, o evidentă înclinare a actualilor povestitori spre stingerea cauzalităţii miraculoase şi apariţia în forme din ce în ce mai conştiente a conştiinţei de clasă. Toate aceste trei caracteristici îi apar ca o consecinţă normală a modificărilor operate de capitalism în condiţiile de viaţă ale poporului.

Studiul lui *Benjamin Rajeczki, Typen ungarischer Klagelieder* (p. 31—46) [Tipurile cîntecelor maghiare de jale], este interesant prin modul de a privi problema. După ce constată că pînă în momentul de faţă, bocetul nu s-a bucurat de o atenţie specială a cercetătorilor maghiari *(Kodály* în *Lexiconul Muzical* al lui *Szabolcsi-Tóth* îi consacră abia cîteva rînduri şi publică o singură melodie) şi că monografia la care făcea aluzie *Bartók* în ediţia germană a lucrării sale despre cîntecul popular maghiar nu a văzut încă lumina tiparului, autorul încearcă să fixeze o sumară tipologie a bocetului maghiar, urmărind să completeze schiţa mai veche a lui *Kodály* şi mai ales, urmărind să fixeze principiile de clasificare ale genului în vederea redactării acelui *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, colecţie în care va apărea peste 3—4 ani, în vol. VI probabil, şi monografia mult aşteptată asupra problemei. În clasificarea sa, autorul ţine seama de aspectul literar şi muzical al problemei, neglijînd descrierea prilejurilor de bocire. El împarte bocetele în două mari categorii, fără însă a explica pentru ce o face şi fără a justifica de ce aceleaşi tipuri de bocete (cum ar fi de ex. bocetele nupţiale) se găsesc în ambele categorii. După ce arată că în ceea ce priveşte cîntecul ritual de înmormîntare, în Ungaria. nu există bocitoare profesioniste, autorul trece la analiza tipologiei muzicale a genului, pentru care oferă 13 exemple (p. 41—46).

Cel de al doilea studiu al lui *Fr. Sieber, Dem Monde kann man kein Kleid machen* (p. 366—387) [Nu se poate face o haină pentru lună] este o contribuţie interesantă la istoria unui motiv de snoavă. După ce autorul îi află cea mai veche atestare în *Convivium septem sapientium* a lui *Plutarh,* trece la domeniul literaturii germane, unde o regăseşte încă în sec. 16. Tema de origine literară şi nu folclorică a trecut în domeniul tradiţiei orale a poporului, constituind o piesă deosebit de interesantă în culegerile de snoave şi povestiri populare, păstrînd cu toate acestea amprenta originii sale extra-folclorice. În susţinerea tezei sale, autorul se sprijină nu numai pe argumente literare, ci face uz şi de o bogată documentare picturală. În încheierea studiului, *Fr. Sieber* arată locul pe care această snoavă îl deţine în cadrul tradiţiilor orale ale poporului german.

Studiul lui *Lajos Vargyas, Das Musikleben im ungarischen Dorf und die Methoden seiner Erforschung* (p. 447—469) [Viaţa muzicală în satul maghiar şi metodele pentru cercetarea sa], după cum arată şi titlul, urmăreşte să lămurească problema vieţii muzicale a satului maghiar şi metodele pentru cercetarea acesteia. În principiu, autorul expune două sisteme de lucru: unul diacronic, care urmăreşte evoluţia istorică a muzicii populare şi altul sincronic, care cercetează muzica populară în interdependenţa sa cu celelalte aspecte culturale ale vieţii contemporane, ilustrînd o singură fază a dezvoltării ei istorice şi analizînd factorii care o determină. După ce arată că problema cercetărilor istorice asupra muzicii populare maghiare a fost lămurită, autorul scoate în relief necesitatea studiilor cu caracter monografic. În continuare, autorul enumeră cîteva din cele mai recente cercetări de acest fel, arată care sînt mijloacele practice de explorare, analizează valoarea înnoitoare a variantelor, rolul personalităţii creatoare şi rezistenţa pe care tradiţia o opune tendinţelor inovatoare şi apreciază factorii care înlesnesc circulaţia melodiilor: moda, prilejurile, funcţia. Studiul se încheie cu 14 exemple muzicale, menite să concretizeze faptele expuse mai sus.

Ultimul articol la care ne mai oprim este al cercetătoarei *Gerda Grober-Glück, Heidelbeerlieder aus Thüringen* (p. 470—478) [Cîntece de cules din Turingia]. Înainte de a fi un studiu, articolul este o culegere de material. Este vorba de un ciclu de cîntece satirice, în care ironia se împleteşte cu umorul, biciuind lenea şi nepriceperea. Autoarea subliniază funcţia educativă a acestor cîntece şi valoarea lor socială.

Cu acestea, trecem la cea de a doua parte a anuarului.

https://biblioteca-digitala.ro

Cum arătam la început, prezentul anuar cuprinde 13 dări de seamă asupra activităţii folcloristice internaţionale. *Erich Stockmann* semnează trei dări de seamă asupra lucrărilor congresului internaţional de muzicologie de la Viena (3—9 iunie 1956), asupra celei de a 8-a sesiuni a consiliului internaţional pentru muzica populară ţinut la Oslo (29 iunie-5 iulie 1955) şi asupra sesiunii pentru cercetarea muzicii populare de la Freiburg (20—24 iulie 1956). *Karl Heinz Otto* ne informează despre congresul etnografic din Uniunea Sovietică (14—22 mai 1956), care a avut o tematică foarte variată, cuprinzînd referate şi discuţii asupra eposului popular, asupra folclorului ucrainean, asupra basmelor şi asupra muzicii populare. *Günther Jarosch* comunică rezultatele sesiunii cehoslovace pentru literatură populară (21—23 mai 1956), unde s-au dezbătut probleme pregătitoare pentru congresul slaviştilor din 1958 de la Moscova. *Wolfgang Jacobeit*, printre altele, semnează o dare de seamă asupra conferinţei austriace pentru cercetarea uneltelor populare ţinută la Klagenfurt (17—21 sept. 1956). *Günther Reiz* face o dare de seamă asupra muzeelor de artă populară şi etnografie din Dresda, iar *Vladimir Propp* (Leningrad) face necrologul lui *V. I. Cicerov*. În fine, trei comunicări se referă la munca folclorică prin ancheta indirectă a chestionarelor. Astfel, *W. Jacobeit* se ocupă cu analiza chestionarelor albaneze pentru cercetarea uneltelor populare şi deosebit de interesant pentru noi, cu studiul chestionarului pentru etnografia pastorală din Germania (p. 485—487). Pe lîngă o expunere a motivelor care au determinat lansarea unui astfel de chestionar, autorul transcrie textul integral al chestionarului. Pentru că problema păstoritului a fost totdeauna în centrul preocupărilor etnografilor noştri, rezumăm mai jos cuprinsul acestui atît de interesant chestionar, cu atît mai mult cu cît ancheta cercetătorilor germani nu se opreşte la graniţele statului german, ci încearcă o sinteză europeană a problemei. Pînă acum chestionarul a fost difuzat în ţările din apusul Europei, urmînd ca în curînd să înceapă a fi difuzat şi în cele răsăritene, printre care şi ţara noastră, aşa încît credem că este util să luăm încă de pe acum cunoştinţă de conţinutul şi problematica sa. Chestionarul cuprinde 12 întrebări generale referitoare la: forma de păstorit (local sau transhumant), la categoriile de păstori, la condiţia socială a ciobanului, la modul cum este apreciată în popor activitatea ciobanului, la credinţele, datinile, tradiţiile şi legendele specifice păstoreşti, la elementele de port profesional al ciobanilor, la obiectele specifice muncii sale (de pază, de medicină veterinară, de preparare a laptelui). Chestionarul, după afirmaţia lui *W. Jacobeit*, a găsit un consens aproape unanim, obţinînd pînă acum succese remarcabile. Astfel, dintr-un număr de 1000 exemplare expediate în ţară şi peste hotare, 500 de exemplare s-au şi întors completate cu date deosebit de preţioase, printre care *Jacobeit* apreciază în primul rînd datele care vor permite ulterior anchetele directe la teren. În sfîrşit, *Gyula Ortutay*, reputatul folclorist maghiar, prezintă în rezumat chestionarul pentru culegerea jocurilor dramatice de crăciun, publicat anterior în *Ethnographia*, 67 (1956), p. 91—98 după care a fost analizat în *Revista de folclor*, 2 (1957), nr. 4, p. 137—138. Chestionarul cuprinde de asemenea 12 întrebări esenţiale, ceea ce arată că acest număr redus de întrebări pare să fi fost considerat ca limită pentru reuşita anchetei. Problemele la care se referă chestionarul maghiar sînt următoarele: notarea textului literar ce însoţeşte reprezentaţia dramatică populară din cadrul sărbătorilor de iarnă, notarea atentă a textului muzical, notarea mimicii şi gesticulaţiei, caracterizarea personagiilor pieselor respective, descrierea costumelor şi recuzitei, organizarea cetelor de actori, împărţirea rolurilor, învăţarea în comun a piesei, cum se obţine caracterul tradiţional în munca de învăţare şi reprezentare, împrejurările exterioare ale reprezentaţiilor: răstimpul, împărţirea satului după numărul de cete, organizarea jocului în case, reacţia spectatorilor în timpul reprezentaţiei, plecarea trupei de actori, ce recompense primesc actorii pentru jocul lor, pe cîtă vreme se leagă cetele de tineri. Autorul chestionarului, în instrucţiunile care îl însoţesc, cere ca răspunsurile să nu fie mecanice, ci să se bizuie pe observaţia directă a vieţii grupului de actori, de preferinţă în mai multe cazuri şi ocazii. În afară de acestea, el cere să se consemneze şi tradiţia mai veche a faptelor ce se descriu, împreună cu părerile actorilor şi spectatorilor asupra faptului artistico-social pe care îl reproduc sau la care asistă. Ne-am oprit asupra acestor dări de seamă, deoarece repun în discuţie o metodă de cercetare care a fost mult controversată în ultima vreme. Problema a fost pusă cu cea mai mare acuitate în perioada cînd, urmînd exemplul lingviştilor, etnografii şi folcloriştii au adoptat metoda cercetării geografice a culturii populare, iniţiind publicarea atlaselor etnografice şi folclorice. În acea perioadă s-au fixat şi cele două funcţiuni deosebite ale chestionarului etnografic şi folcloric: în primul caz, chestionarul îndeplinind funcţia de memento teoretic pentru exploratorul la teren; într-al doilea, îndeplinind funcţia de ghid tematic pentru corespondentul ocazional. Prima funcţiune, obligatorie pentru cercetările lingvistice, a stat la baza atlaselor etnografice şi folclorice întocmite în Polonia şi Elveţia (*Atlas kultury ludowej w Polsce*, Cracovia, 1934 şi *Atlas der schweizerischen Volkskunde*, Basel, în curs de apariţie.) Cea de a doua, a stat la baza atlasului folcloric şi etnografic german. O metodă mixtă, îmbinînd ambele funcţiuni ale chestionarelor, a stat la baza atlaselor nordice, danez şi suedez. Pentru întreaga literatură a problemei, trimitem la cap. *Korespondentenverfahren oder Exploratorenverfahren* [Anchetă prin corespondenţi sau anchetă prin exploratori] din

https://biblioteca-digitala.ro

Einführung in den Atlas der schweizerischen Volkskunde [Introducere la atlasul etnografic şi folcloric elveţian] de *Richard Weiss*, Basel, 1950, p. 19—22. Ambele chestionare despre care am vorbit mai sus (chestionarul german pentru cercetarea problemei păstoritului şi chestionarul maghiar pentru cercetarea jocurilor dramatice din sărbătorile de iarnă), deşi se adresează corespondenţilor, mai mult sau mai puţin ocazionali, încearcă să evite neajunsurile rezultate din însăşi funcţia lor, nefiind o schemă rigidă la care să se răspundă tot atît de rigid, ci o călăuză practică ce permite corespondenţilor respectivi observaţia multilaterală a fenomenelor anchetate. Dacă am insistat atît de mult asupra acestei probleme este pentru că în întocmirea acestor chestionare se vădeşte o nouă concepţie de lucru, care îmbogăţeşte metodele de cercetare în domeniul folclorului.

În acelaşi capitol intră şi cele două studii asupra basmului lui *Lutz Röhrich*, *Die Märchenforschung seit dem Jahre 1945*, 3. *Teil: Frankreich* (p. 213—224) şi 4. *Teil: Schweden und Dänemark, USA und Kanada* (p. 494—514). Ambele studii continuă seria de cercetări începute şi publicate în acelaşi anuar încă din primul său număr de apariţie, 1955. În partea care priveşte cercetările de acest gen în Franţa, autorul se ocupă, în mod special, de activitatea ştiinţifică a lui *Paul Delarue*. Cercetarea începe cu necrologul marelui învăţat francez. Autorul enumeră marile întreprinderi editoriale ale dispărutului, arătînd metoda care a stat la baza fiecărei din cele trei mari colecţii de basme iniţiate de el (o colecţie de basme franceze, o colecţie internaţională de basme şi o colecţie pentru copii şi tineret) şi menţionînd ceea ce a putut înfăptui în ultimii ani ai vieţii din vastul plan pe care îl concepuse. La moartea sa, *Paul Delarue* a lăsat cca. 14 lucrări în planul de editură, din care unele au şi apărut sub îngrijirea revistei *Arts et Traditions Populaires*. În legătură cu aceste lucrări, autorul nu este totdeauna bine informat. Astfel, în 1957, vorbind despre colecţia de basme malgaşe a *Jeannei de Longchamp* şi despre colecţia de basme din regiunea Alpilor a lui *Ch. Joisten*, *Lutz Röhrich* afirmă că sînt abia pe cale de apariţie, deşi ele apăruseră încă din 1956. Cunoaştem acest fapt din recenziile lui *Walter Anderson*, publicate în *Hessische Blätter für Volkskunde*, Giessen, 47 (1956), p. 162—163 şi p. 164. Ceea ce face valoarea articolului lui *Lutz Röhrich* este analiza minuţioasă a ultimei mari lucrări a lui *Paul Delarue*, *Inventaire méthodique et analytique des contes populaires français* din care a fost publicat numai un fragment în *Nouvelle Revue des Traditions Populaires*, 1949, p. 312—341, şi care din motive financiare aşteaptă încă lumina tiparului. După ce dă cuprinsul lucrării, arată principiile şi metodele de care s-a servit autorul şi constată că acest studiu a atins un nivel pe care pînă astăzi nu l-a atins nici un cercetător francez. În încheierea consideraţiilor sale, *Lutz Röhrich* se vede obligat să afirme că nici cercetările lui *Bolte* şi *Polivka* n-au mers atît de departe. După ce menţionează ultimile cercetări monografice ale lui *Paul Delarue* (asupra tipurilor 311—312 şi 1875 din *Aarne-Thompson*), *Lutz Röhrich* trece în revistă cîteva din celelalte colecţii franceze apărute în ultima vreme pe care le găseşte lipsite de caracter ştiinţific şi, în fine, oferă cîteva detalii despre cercetările de mitologie populară întreprinse de *Henri Dontenville*, care încă din 1950 editează revista *Bulletin de la Société de Mythologie Française*. Cel de al doilea studiu al lui *Lutz Röhrich*, dedicat cercetărilor în domeniul basmului, în Suedia, Danemarca, Statele Unite ale Americii şi Canada, este mai curînd o simplă listă bibliografică a lucrărilor publicate în acele ţări, decît o analiză critică a ideilor şi realizărilor.

În încheierea consideraţiilor noastre asupra prezentului anuar, trebuie să mai menţionăm cele două bibliografii parţiale pe care le cuprinde: bibliografia lucrărilor de etnografie şi de folclor apărute din 1945 în Polonia (551 titluri) şi bibliografia lucrărilor apărute între 1945—1955 în Olanda (172 titluri). Dacă stăm să ne reamintim că pînă la această dată, în anuarul de care ne ocupăm, s-au mai publicat 7 asemenea bibliografii (sovietică, austriacă, sorbică, germană, elveţiană, cehoslovacă şi maghiară) ne putem da seama de preţiosul ajutor informativ pe care publicaţia l-a oferit folcloriştilor din toată lumea.

Anuarul se încheie cu un indice analitic (persoane şi probleme) şi cu un număr de 23 planşe. Ţinuta tehnică a anuarului se face de asemenea remarcată prin numeroasele desene, hărţi şi caligrame care însoţesc diversele studii. Toate acestea ne îndeamnă să afirmăm că *Anuarul german pentru etnografie şi folclor* al Institutului respectiv, de pe lîngă Academia germană de ştiinţe din Berlin, deţine un loc proeminent printre publicaţiile de specialitate.

ADRIAN FOCHI.

https://biblioteca-digitala.ro

PAOLO TOSCHI: *LE ORIGINI DEL TEATRO ITALIANO* [originile teatrului italian] Edizioni Scientifiche Einaudi, Torino, 1955, 768 p. + 80 ilustrații.

Opera lui Paolo Toschi, titularul catedrei de Istoria tradițiilor populare de la Universitatea din Roma, închinată «Originilor teatrului italian» prezintă, prin felul cum este alcătuită, cum încadrează și rezolvă problema exprimată în titlul ei, un înțeles general care merită să fie reținut de la început. Ea arată pe de o parte necesitatea primordială a teatrului în sine. În al doilea rînd ea demonstrează, pe calea unei întinse documentări, originea populară a comediei și dramei în genere, ca forme ale artei și culturii. În această privință lucrarea depășește, am putea spune, propria sa temă, ilustrînd odată mai mult potențialitatea variată a metodei folcloristice, la care profesorul italian, prin pregătirea și prin necesitățile subiectului lucrării sale, recurge fără precupețire. Numeroase aspecte și elemente ale teatrului, atît ale comediei, cît și ale teatrului epic în general, apar într-o lumină mai clară, își găsesc o explicare fundamentală, teoretică, precum și o lămurire istorică. Este destul să ne referim, de exemplu, la ideea «comediei ca mijloc de auto-confesiune a societății» (pag. 305—307), precum și la rădăcina comună «tragi-comică» a teatrului (pag. 107). Totodată, în perspectiva creativității populare din cîmpul acestei forme de artă (ca și din al altora), se limpezesc multe aspecte de structură ale teatrului și literaturii italiene (de exemplu, sensul cunoscutei scheme poetico-dramatice numită «contrasto», care a avut în Evul mediu o mare vitalitate). Baza și mijloacele de definire ale originilor apar lărgite în mod considerabil, în comparație cu studiile anterioare (acela al lui Alessandro D'Ancona, *Origini del Teatro italiano*, din 1891 și al lui Vincenzo de Bartholomaeis *Le origini della poesia drammatica italiana*, din 1924). O multiplă așezare de planuri de considerare se îmbină în fiecare moment al cercetării — etnologic, folcloric, istoric, filologic, literar — lăsînd să se degajeze din ele faptul și situația originară, rudimentul de teatru, alcătuirile lui nucleare pe aria italiană, punînd în evidență spiritul generator și transformator permanent al grupurilor populare și al colectivității în genere.

Toschi înclină să ia adesea în considerare întreaga societate, «de la straturile cele mai umile la cele mai aristocratice», ca agent social al formelor originare din care naște teatrul italian, ceea ce este o consecință a privirii istorice (lesnicioasă în Italia, prin bogăția și vechimea documentelor, începînd din Duecento), deoarece în trecut participarea generală se petrecea, firește, într-o măsură mult mai mare. Această participare este văzută totuși mai mult în sensul unei expansivități de jos în sus, și explicabilă prin caracterul în adevăr comun pe care-l aveau, prin forța lucrurilor, sărbătorile, ceremoniile, petrecerile, etc., în care se cristalizează primele forme dramatice. Faptul nu exclude însă o ulterioară influență de sus în jos, a formelor ajunse la oarecare dezvoltare. (La organizarea «Triumfurilor» din Renaștere conlucrau celebrii pictori, arhitecți, sculptori, decoratori, poeți). Între «indicele de cultură» al straturilor populare și acela al claselor de sus a existat totdeauna în Italia, cu deosebire în materie de manifestări spectaculare și de teatru, o strînsă inter-comunicare, atît în Evul mediu, cu procesiunile și reprezentațiile sale sacre, cît și în Renaștere («E sigur, spune Toschi, că în Renaștere s-a petrecut o înălțare a tuturor expresiilor populare la o formă de artă») și în secolele baroce, cînd a înflorit «Commedia dell'arte», tipică formă de teatru născută din «reprezentația de măști».

Două constatări de metodă vom mai face: așa cum am menționat, cercetarea folclorului italian poate folosi în chip larg (spre deosebire de alte țări, ca de exemplu țara noastră) o dimensiune prețioasă și anume cea documentară istorică, ceea ce îngăduie o necontenită confruntare cu datele folclorice actuale ușurînd astfel reconstituirea lor în timp. Nu trebuie să ne surprindă

https://biblioteca-digitala.ro

sau să ne deruteze uneori proporția referințelor istorice și asimilarea aparent excesivă pe care Toschi o face între faptul de folclor propriu și documentarea lui, mai ales literară, elaborată în secolele trecute. Interpretarea procedează cu toată « discreția », ea nu întreabă documentul mai mult decît trebuie. Totodată folclorul dramatic apare semnificativ și în această « enclavă » documentară, pentru că se urmăresc toate derivațiunile lui, pînă în pragul teatrului propriu-zis.

A doua observație de metodă: istoricismul bazat pe documente elaborate în redarea formei dramatice originare (populare) este corectat și completat de faptul că Toschi se sustrage prejudecății « textului literar », ca principal document de studiu și se referă la toate elementele din care se compune spectacolul: scenografia, muzica și dansul, în raportul lor cu drama — elemente care au încă o vie prezență în folclorul actual.

Toate manifestările originare ale teatrului italian sînt încadrate într-o condiție genetică comună care este identificată în ritul religios, în « ritul-spectacol » de sursă păgînă sau cu caracter creștin. E vorba anume de ritul-spectacol practicat cu prilejul marilor sărbători de reînnoire a anului și anotimpurilor, care își găsesc o corespondență la toate popoarele și în toate timpurile. La italieni ele se grupează în sărbătorile din jurul Anului nou (Carnavale, Befana, Natale) și în cele de primăvară (Calendimaggio, « maggi »), ele însele continuare, în mare parte, a unor festivități și ceremonii antice (Saturnalia, Floralia), asociate cu altele mai noi (longobarde).

Complexul de rituri care stă în centrul acestor sărbători de reînnoire a ciclului anului se poate diviza în rituri de eliminare a răului, rituri de propițiere și rituri de fertilizare. Evoluția mai recentă a problemei originii teatrului în alte țări europene decît Italia a fost aceea care a înlesnit profesorului Toschi o astfel de lărgire etnologico-folclorică a bazei de interpretare a nașterii teatrului italian. În această privință el citează îndeosebi pe R. Stumfl *Kulturspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterischen Dramas* (1936) și pe E. K. Chambers *The English Folk-Play* (1933), prima ilustrînd importanța formelor dramatice legate de riturile păgîne, a doua unind etnografia cu istoria teatrului și acordînd deosebită atenție sărbătorilor și obiceiurilor populare. Studiul lui Toschi începe prin a stabili (în două capitole inițiale separate, pag. 25—79) elementele comune ale formelor spectaculare ale ritului (care apar prin ele însele ca o primă schemă a modalității teatrale). El determină aceste elemente în: 1) procesiune, 2) cîntul liric, 3) narațiune. 4) dans, 5) muzică, 6) drama (propriu-zisă) și în ultimul punct 7) într-o serie de fenomene de transferare, echivalențe, contaminări, substituiri (proprii de altfel oricărei forme mitologico-folclorice). În cadrul acestei scheme constante a spectaculozității rituale, stabilită pe temeiul aceluiași material al sărbătorilor și ceremoniilor rituale ale poporului italian, întreg restul lucrării toarnă formele concrete și determinate (destul de fluide) de manifestare istorico-folclorică a acestor sărbători, degajînd treptat elementul dramatic propriu-zis (ca formă de evoluție, transformare și structurare în sînul spiritului popular a componenței dramatice originare a ritului-spectacol). Astfel autorul stabilește un număr de circa douăzeci de forme total dramatice în care se « articulează » ritul-spectacol (cu prilejul sărbătorilor indicate) și care apar ca un piedestal istoric și popular al teatrului italian (ilustrînd, totodată, integrarea evolutivă a riturilor și datinelor inițiale a căror semnificație a dispărut din conștiința colectivității). Cea mai mare parte din aceste circa douăzeci de forme dramatice și aproape toate cele cu caracter comic, apar în complexul sărbătorilor Carnavalului « leagăn al comediei italiene » (pag. 122) și, de secole în Italia, principala sărbătoare a anului nou (care ocupă locul central în studiul profesorului Toschi, între pag. 122—344, afară de referințele permanente risipite în toate celelalte capitole). Folclorul italian din toate regiunile fără excepție prezintă Carnavalul ca pe un personagiu, ca pe un protagonist al sărbătorilor. El este întruchipat în primul rînd de o « persoană vie » și apare ca « Rege al Carnavalului » (numit Tomè, Giorgio, Paulinu, Biaggio, etc.), ca « Monarh al smintiților » (în Bergamo), luînd în mînă, de la primar și consilier, puterea civilă, etc., ca ceva asemănător cu « mutul din căluș » de la noi (în Venezia Giulia): « Grupuri de țărani, mascați și dați cu funingine, se plimbă conduși de unul din ei avînd pe cap o ghirlandă de urzici. Acesta trage după el un măgăruș pe care stă călare, prefăcîndu-se beat, un alt om mascat, cu capul acoperit de o pălărie ruptă pe care are o coroană de buruieni și de căpățîni de usturoi » (pag. 129). Carnavalul mai poate fi un « bătrîn », un « băiețandru acoperit cu crengi » (frecvența podoabelor vegetale arătînd originea agrestă a ritului), alteori « măști » tipice ca Arlecchino sau Pulcinella îl înlocuiesc. În afară de o persoană vie, îl mai poate întruchipa o fantoșe (un sac plin cu paie sau cu castane și smochine care este tăiat, iar fructele distribuite, indiciu al ritului propițiator), un animal (urs, capră, etc.). A doua personificare din cadrul suitei carnavalești este baba Quaresima (Păresimile) « pendant » feminin al Carnavalului, simbolizînd zilele de post intercalate în « desmăț ». Separată de Quaresima, dar adesea înlocuind-o, apare tot în sărbătorile din jurul zilei anului nou (Epifania) baba Befana. Toschi stabilește o primă serie de trei forme dramatice populare care derivă anume din cele trei personificări de mai sus. Prima este așa zisul « contrasto » dintre

https://biblioteca-digitala.ro

Carnevale şi Quaresima, altercaţie şi luptă scenografică (care sta la baza schemei poetice medievale cu acelaşi nume). A doua formă este aceea a aşa ziselor « befanate » profane (spre deosebire de cele catolice, care sînt o adaptare posterioară a celor dintîi). A treia este reprezentaţia « omului sălbatic » şi a « caprei cu barbă », trăgîndu-se direct din personificarea carnavalului cu scenele nefericirilor lui. O adevărată tragi-comedie « de vînătoare » are loc în regiunea Trento (pag. 137—138). În centrul ei stă Salvanel « omul sălbatic », acoperit cu o piele de capră, şi « capra barbana », femeia lui. Spectacolul mobil, începe în pădure şi se încheie în centrul satului sau oraşului, cu împuşcarea lui Salvanel. Şi « contrastul » dintre Carnaval şi Quaresima atinge mari desfăşurări scenografice de grup. Uneori el se înfăţişează ca un duel de cete de călăreţi conduşi de cele două figuri (ca în Bologna, într-o demonstraţie din 1506, descrisă pe larg de un martor ocular), Compoziţiile care fixează « contrastul » sînt numeroase. Carnavalul apare însoţit de obicei de tot ce aminteşte « la grossa baldoria », petrecerea îmbelşugată, evocîndu-se alături de el fazani, claponi, curcani, potîrnichi, etc., iar Quaresima este încadrată de funii de ceapă, de morcovi, de ţipari, ton şi sardele, peştele fiind un simbol al postului. « Befanata » este tot un « contrast » între Moş şi Babă (baba Befana), care se termină cu « segatura della vecchia », tăierea babei cu ferăstrăul (pag. 240), ciudată scenă, dacă nu s-ar ţine seama de substratul ei ritual, în care şi fiul participă la tăierea bătrînei. Substratul ritual este acelaşi cu al morţii Carnavalului, cu care « befanata » apare în acest caz contaminată.

O a doua categorie de forme dramatice originare este socotită ca derivînd mai determinat din riturile de eliminare ale răului. Ea cuprinde trei tipuri de reprezentaţii: 1) aşa zisele « testamente » şi « bosinade », 2) procesul, condamnarea şi moartea Carnavalului, 3) « Giudiata » « Barabbata » şi scena uciderii lui Arlecchino. Toschi încearcă să surprindă în aceste complexe însuşi sensul originar al teatrului şi funcţiunea fundamentală a comediei. În mentalitatea populară aminteşte el, operează ideea că se poate elimina răul transferîndu-l asupra unui obiect, unui animal, unei persoane umane, concentrînd chiar, în ele, nenorocirile acumulate. Prin îndepărtarea lor, întreaga comunitate devine pură (pag. 106). Uciderea, înecarea, arderea, împuşcarea Carnavalului (moment de o deosebită relevanţă, care are loc în marţea grasă), însoţite adesea de dansuri în jurul focului ori salturi prin foc, transmit acele rituri de purificare şi eliminare a răului. Frazer în « The Golden Bough » (IV) le cuprinde pe toate sub denumirea de « The Scapegoat », ţapul ispăşitor (el însuşi recunoscînd acest sens ritual în moartea Carnavalului). Există *cineva*, spune Toschi şi noi ştim că înainte vreme era vorba de o victimă designată, care este ucis şi scena uciderii este totuşi tragică. Dar moartea lui eliberează comunitatea, este o moarte necesară pentru a asigura o viaţă nouă, belşugul, etc. Ea se întîmplă în jubilarea zgomotoasă şi veselia mulţimii. Scena morţii Carnavalului nu este tragică, dar nici numai comică. Tragedia şi comedia se unesc în rădăcina aceluiaşi rit. În sărbătorile de primăvară (Calendimaggio) veselia este unită cu lupta (cu respectiva învingere sau « moarte » a unuia dintre parteneri).

Veselia apare ca avînd o funcţie primordial magică. Principiul magic este evident: intensa manifestare a veseliei din partea comunităţii, provoacă şi asigură desfăşurarea favorabilă a evenimentelor, belşugul produselor, etc., în anul sau anotimpul care vine. Chiar dacă această frenezie veselă « poate avea funcţiunea psihologică, etică, socială a unei momentane relaxări a rigidităţii morale şi uşurări a unui obscur fond reprimat de instincte şi pasiuni », caracterul ei este pur, sacru şi propiţiator (pag. 9). De aceea veselia este obligatorie. În Carnaval ea este nu numai simplu necesară, ci nebunia, desmăţul, licenţiozitatea sînt de rigoare (participînd la rigurozitatea proprie riturilor). Toschi găseşte o formulare paradoxală pentru a marca originea comediei în valoarea magică şi caracterul ritual al rîsului. « În timp ce în teatrele de astăzi, spune el, comedia este aceea care provoacă rîsul, în manifestările rituale rîsul este acela care provoacă comedia » (pag. 9). Bogată este gama plăcerilor care, în totalul lor, naşte « simfonia veselă » a Carnavalului: *a)* plăcere a mesii, a băutului şi mîncatului peste măsură (în ultima zi trebuie să se mănînce de şapte ori); *b)* plăcere a dragostei (care în afară de a provoca o bucurie, se conexează cu riturile nupţiale proprii, pe o arie etnologică foarte vastă, sărbătorilor de reînnoire a unui ciclu de timp); *c)* plăcere a cîntecului, a muzicii şi dansului. În special licenţiozitatea, delirul orgiastic: « Acest suflu de nebunie (al Carnavalului) este un fiat din care naşte lumea teatrului » (pag. 110). Într-un lung paragraf autorul se opreşte asupra aspectelor etnologice, folclorice, istorice, pe care le ia « desmăţul ritual » (surprinzînd numeroase cazuri de fuziune a lui cu însăşi slujba religioasă creştină, sub acoperişul bisericii, în secolele trecute). Prima din cele trei categorii de forme dramatice derivînd din riturile de eliminare a răului e constituită, după cum am văzut, de aşa zisele « testamente » şi « bosinade », în care Toschi vede înţelesul fundamental al comediei acela de « mijloc de auto-confesiune a societăţii » (pag. 287—301). Confesiunea colectivă a păcatelor, sub forma de rit-spectacol de eliminare a răului acumulat într-un ciclu determinat de timp, este

https://biblioteca-digitala.ro

comună tuturor religiilor vechi sau primitive. R. Pettazzoni (în « La confessione dei peccati» din 1934) dă numeroase exemple asupra ei. În « testamentul » Carnavalului ea se face sub formă de glumă şi satiră şi ia o întreagă desfăşurare dramatică, la care participă « măşti », bătrînul, călugărul, doctorul, curcanul, purcelul, etc. (Acest din urmă animal ne aduce aminte de vechiul «testamentum porcelli »). Se dezvăluie înşelăciunile, ipocriziile, slăbiciunile, într-un cuvînt tot ceea ce este « putred » în timpul care a trecut. În Lombardia « testamentele» apar sub forma « bosinadei », de la numele de Bosin care se dă ţăranului din Brianza şi Varese, a cărui « mască » joacă rolul acuzatorului şiret, informat, vesel, indiscret, insolent, care nu cruţă pe nimeni. Bosinadele au suferit în ultima vreme şi o adaptare electoral-politică. În Romagna tipul lui Bosin ia numele de Batistone şi în Umbria de Bartoccio. Ritul originar al purificării se transmite în forma lui cea mai determinată în complexul de reprezentaţii al « sacrificării» Carnavalului, adică în judecarea, condamnarea şi moartea Carnavalului, împreună cu structurile spectacular-colective care s-au născut din el. Acestea variază după regiuni. O schemă, pe care Toschi o socoteşte « completă » (pag. 232) se întîlneşte în folclorul din Alto Adige.

Biagio (alias Regele Carnavalului) este căutat de gărzile comunale în munţi, este găsit, se constituie o curte de judecată numeroasă. Biagio e condamnat la spînzurătoare, după ce are loc un proces în toată regula, cu apărători şi acuzatori, cu intervenţia mamei şi soţiei acuzatului (cu un prunc în braţe). Alte scheme mai sumare sau contaminate cu elocvenţe literare, apar în toată Italia. În Carnavalul din Ciminna (Sicilia), uzanţa cea mai caracteristică este condamnarea la moarte a lui *lu nannu* « urlete, fluierături, zgomote şi alte sunete nearticulate», în timp ce la « muggbieri di lu nannu », soţia condamnatului, strigă: « ah, maritu meu ». Se dă foc unei uriaşe fantoşe de sdrenţe, iar soţia este izgonită cu forţa de la locul supliciului. Scena procesului Carnavalului are o foarte mare răspîndire în Franţa şi asupra ei se opreşte îndeosebi Van Gennep (Manuel de folklore français contemporain, I vol. III). Schema de reprezentaţie a momentului morţii Carnavalului formează un capitol separat la Toschi (pag. 309—343). El reţine două structuri notorii, care apar în Carnavalul din Roma: *a)* « la giudiata », *b)* « la barabbata ».

Nu ne putem opri prea mult asupra fiecărei din cele douăzeci de structuri dramatice originare pe care le identifică Toschi. O serie următoare de patru, autorul le socoteşte ca derivînd din riturile de propiţiere. E vorba de reprezentaţiile măştilor celebre (Arlecchino, Pulcinella, Zanni) care unesc « demoniacul cu comicul » şi se trag din « divinităţile subterane », care ţin în mînă « belşugul » ; de schema care se leagă de riturile de nuntă ale unei singure perechi ; apoi de unele « buffonate » carnavaleşti şi mai ales de schema denumită « il bruscello ».

Reprezentaţia care apare mai curent sub numele de « bruscello » (formă dialectală a cuvîntului « arboscello », pomuleţ) se petrece în sărbătorile de Anul nou (pag. 359—390) şi evocă un rit nupţial. Pe întinse arii etnologice, riturile nupţiale se pot conduce la riturile de propiţiere şi fertilizare, de iarnă şi de mai. Intriga în « bruscello » e dată de un « contrast » între doi solicitanţi la mîna unei fete, cu intervenţia unui personagiu de autoritate, care cedează fecioara unuia din cei doi tineri. Ea are diferite dezvoltări în care intervine o altercaţie între Babă şi Moş. Reprezentaţia are loc într-o sală, la o răscruce, într-o poiană, într-o ogradă şi pe durata ei un « arbore » împodobit cu panglici, portocale, etc., este fixat undeva sau ţinut în mînă de o comitivă de tineri mascaţi. Actorii sînt numai bărbaţi, în rolurile femeieşti îmbrăcaţi femeieşte. Se recită, se cîntă, se dansează, înaintea reprezentaţiei. În varietatea bogată a aspectelor secundare care însoţesc această formă dramatică folcloristică în diferitele regiuni şi în dezvoltările ei chiar cele mai « decolorate » (în care au coborît numeroase elemente literare periferice), Toschi remarcă permanent elementele originare agreste. Acestea sînt evidente în primul rînd în ceea ce noi am putea numi « bradul de nuntă », « centrul ideal al reprezentaţiei » (pag. 360). A doua formă dramatică din cele care se pot trage din riturile de propiţiere este « il mogliazzo », veriga dramatică a obiceiurilor de nuntă. În forma numită « pricunta », aşa cum se petrece în Sardinia, schema este aceea a « conăcăriei » : « Ginerele însoţit de tată, apoi « dall'omu di la pricunta » (conăcarul) şi de prieteni, toţi călări şi în goana mare a cailor, ca la un asalt, merg spre casa miresii şi se opresc la o anumită distanţă de poartă » (pag. 416). Începe un dialog între « omu di la pricunta » şi cel care răspunde în numele miresii, după care urmează căutarea, găsirea miresii, etc. Această structură dramatică folclorică a pătruns de mult în ceea ce noi numim « literatura scrisă ». O formă din cele mai complete se află în cunoscuta compoziţie poetică de la 1300 « La frottola » a lui Francesco di Vanozzo.

Genul propriu-zis tragic în teatrul italian apare « în plin mijloc al Cinquecento-ului, ca imitaţie a tragediei clasice » (pag. 437). Aceasta se poate spune numai privind lucrurile sub unghiul « textului literar », căci schemele unei drame epice sau istorice se descoperă în folclorul şi uzanţele populare încă din Evul Mediu. Toschi surprinde şi aici o seric de forme dramatice elementare care se desfăşoară în sărbătorile din mai. Cea mai importantă dintre acestea (conţinîndu-le

https://biblioteca-digitala.ro

« în nuca » pe toate celelalte) este dansul armat (îndeosebi « moresca ») alături de care se ivesc apoi « maiurile cavalerești » și așa numitele « giostre » sau « palii » (tournoi-uri).

Toate reprezentațiile legate de sărbătorile de mai se caracterizează prin scene de întrecere și luptă, de aceea originea lor a fost separată de către unii cercetători, de vechile « Floralia », care aveau un caracter lasciv. Riturile de fertilizare, arată Toschi, se exprimă însă și în ritmi lascivi și în rituri agonistice sau de luptă. De altfel motivul războinic și cel nupțial apar unite în întreaga fenomenologie mitologico-folclorică. O întreagă gamă de reprezentații populare de grupuri caracterizează marea sărbătoare de la mijlocul lunii mai, denumită « Calendimaggio » (pulverizată apoi în mai multe « maiuri ») și toate dezvoltă un motiv armat, care suferă apoi o contaminație cu cel cavaleresc, dînd o formă dramatică epico-cavalerească. Această creație este singura care substituie la originea literaturii italiene lipsa surprinzătoare a unei poezii epice, a unor « chansons de geste », așa cum există la celelalte popoare romanice sau ne-romanice.

Dansul armat « moresca » a avut o extraordinară vitalitate. În afară de platforma lui rituală, « moresca » cuprinde vechi elemente din timpul invaziei maure și luptei dintre creștini și musulmani (pag. 485). El aglutinează motive de petrecere cu alte motive și de timpuriu ia o dezvoltare « cultă », devenind spectacol de nuntă preferat în mediul aristocrației medievale. Dansul armat și întrecerea cavalerească de grup s-au asociat, firește, cu tot ce aduce caracterul expansiv al petrecerilor de plină primăvară. Biserica catolică a închinat Madonei manifestările din mai și prin aceasta au luat naștere și o serie de « maiuri sacre », dar elementul epic este antecedent celui sacru (pag. 524). Ulterior a avut loc treptat o « istoricizare » populară a maiurilor epice, astfel că orice erou sau eroi, din antichitatea clasică sau din Evul Mediu, au putut deveni protagoniști ai « maiurilor », dacă evocarea lor oferea motiv de luptă și vitejii (au intrat astfel în « maiuri » teme ca arderea Troiei, distrugerea Cartaginei, împăratul Constantin, etc.). Chiar și elemente moderne (de luptă socială) au pătruns în aceste reprezentații, dovedind odată mai mult vitalitatea schemei originare (pag. 525) și forța asimilatoare și generatoare a creațiunii folclorice în sine, dimensiunea ei « modernizantă », cum am spune astăzi.

Printre ultimele forme dramatice elementare (derivînd din rituri profetice augurale) este « zingareasca », scenă care se petrece în jurul ghicitoarei (o țigancă, o « egipteancă », păstrînd trăsături ale sybilei antice), luînd și un conținut creștin, în cunoscuta reprezentație a fugii în Egipt, cînd țiganca ghicește Maicii Domnului viitoarele patimi ale fiului său. Un număr de șase forme dramatice sînt identificate în cadrul ritului religios creștin propriu-zis. Toate apar posterioare formelor epice de origine « profană » (dar în fond, ritual-religioasă păgînă). Ele pornesc de la « dramele liturgice » (de rit catolic) și pînă la « laudele dramatice » (formă a poeziei « laudense » medievale din Umbria) și la « reprezentațiile sacre » din folclorul italian. « Laudele » trebuiesc asimilate cu exteriorizările dramatice tipic populare, căci ele « ne vorbesc nu atît de psihologia, cît de aceea a spectatorilor » (pag. 684) și sînt pătrunse de « spiritul popular ». Forma dramatică a motivului sacru inițial se arată mult mai bine decît în precedentul teatru (în limba latină), derivînd din drama religioasă bizantină. În cunoscutul « Plîns al Madonei », laudă dramatică a lui Lacapone de Todi, Madona nu este decît o « biată mamă, o ființă oarecare a acestei lumi, care se poartă și vorbește ca o femeie din popor » (pag. 685). De altfel elemente ale acestor forme originare medievale de teatru persistă, în folclorul actual italian, împreună cu altele, care se întîlnesc în folclorul romanic, în genere.

Lucrarea prof. Paolo Toschi este așezată pe o bază documentară organizată în chipul cel mai rațional și metodic cu putință, lucru deosebit de meritoriu, dată fiind fluiditatea și complexitatea faptelor. Ceea ce constituie calitatea esențială a acestui studiu este menținerea clară și proaspătă la fiecare pas, a intențiunii fundamentale, fapt care face ca ea să nu lase în urmă nici un echivoc, chiar dacă unele poziții (cum este de ex. interpretarea riturilor sezonale) pot constitui, în chip firesc, obiectul unor discuții mai largi.

D. V. NICULA

https://biblioteca-digitala.ro

JAN ÖJVIND SWAHN: *THE TALE OF CUPID AND PSYCHE. (AARNE-THOMPSON 425 AND 428)* [Basmul lui Cupidon şi Psyche] CWK Gleerup-Lund 1955, 493 p. + 7 hărţi

Studiul de faţă prezintă atît prin conţinutul lui cît şi prin metoda de lucru, un interes deosebit pentru folcloriştii. Conştient de utilitatea tratării monografice a unui tip de basm, legendă, cîntec popular, etc. şi atras de bogăţia şi frumuseţea materialului, cercetătorul J. Swahn se ocupă în această lucrare de basmele cuprinse de Aarne în tipologia sa sub numerele 425 şi 428 arătînd, în urma unei analize atente, că acestea aparţin unui singur tip, « Cupidon şi Psyche». În esenţă e vorba de basmele în care motivul principal îl constituie căsătoria dintre o fiinţă umană şi una supranaturală, căsătorie asociată în cele mai multe cazuri cu o interdicţie a cărei nerespectare e menită — după cum subliniază autorul — să ducă la un nou şi neaşteptat şir de întîmplări. Din cadrul acestor basme J. Swahn le desprinde pe acelea în care femeia e fiinţa umană, iar bărbatul cea supranaturală (Aarne 425 « Căutarea soţului pierdut» şi Aarne 428 — « Lupul»).

În capitolul intitulat « Definiţiile tipurilor», situat la începutul cărţii, autorul, precizînd astfel limitele subiectului pe care-şi propune să-l cerceteze, arată înrudirea tipului Cupidon şi Psyche cu basmele cuprinse de Aarne sub numerele 432, 433, 430. În acelaşi timp, autorul îşi exprimă dorinţa de a publica mai tîrziu o cercetare asupra basmelor din tipul Aa 400 « Soţul în căutarea soţiei pierdute» în care în comparaţie cu tipul « Cupidon şi Psyche», situaţia este inversă: soţul este o fiinţă umană, iar soţia o fiinţă supranaturală.

Cercetarea se bazează pe un material de 1100 de basme culese, în general, după 1800, în cele mai multe cazuri chiar în secolul nostru.

Structura oricărui basm din acest tip este în esenţă, următoarea: căsătorie însoţită de o interdicţie oarecare; călcarea acestei interdicţii; căutarea soţului dispărut; îndeplinirea unor sarcini grele (eroina munceşte în casa unei vrăjitoare); regăsirea soţului. Femeia este, în cele mai multe cazuri, eroul principal.

În funcţie de felul în care se desfăşoară evenimentele în a doua parte a basmului, Swahn distinge 14 subtipuri notate cu litere de la A la O. Cea de-a 15-a grupă, notată cu X, cuprinde variantele în care povestitorul şi-a amintit numai o parte a basmului sau variantele care nu pot fi încadrate în nici unul din subtipurile precedente.

Subtipul cel mai vechi şi totodată cel mai însemnat, datorită marii lui răspîndiri, este subtipul A al cărui motiv esenţial îl constituie sarcinile grele pe care le îndeplineşte eroina pentru a-şi regăsi soţul. Cele mai importante arii de răspîndire a basmelor din acest subtip sînt ariile scandinavă, slavă, romanică, greacă, turcă, indiano-persană. Autorul combate părerea, emisă de unii folcloriştii, potrivit căreia basmele din subtipul A au la bază basmul atît de mult discutat al lui Apuleius căruia i se datoreşte în fond şi numele întregului ciclu (Cupidon şi Psyche). E cu neputinţă — arată autorul — ca să existe un singur punct de plecare pentru un basm cu o arie de răspîndire atît de întinsă.

Swahn consideră subtipul A ca fiind o moştenire indo-europeană. Această supoziţie e întărită — susţine autorul — pe de o parte de combinaţia specific indo-europeană a motivului căsătoriei cu motivul sarcinilor grele în slujba unei vrăjitoare, pe de altă parte de faptul că subtipul A apare aproape exclusiv la popoarele indoeuropene şi e tradiţional la toate, cu excepţia « celţilor din Islanda, a teutonilor şi slavilor de vest» (p. 435). În aceste arii apar subtipurile J, K, N. forme noi, locale, avînd la bază subtipul A.

În alte cazuri, formele noi (subtipurile D,E,L) nu au înlocuit cu totul forma veche, ci se dezvoltă alături de aceasta. Forma nouă care a cîştigat cea mai mare importanţă este subtipul B.

https://biblioteca-digitala.ro

Subtipul B poate fi localizat în Europa vestică (aria germanică, romanică, celtică, slavă). Singura arie în care subtipurile A şi B sînt bogat reprezentate e cea scandinavă, unde ele s-au influenţat reciproc. Esenţial în cazul basmelor din acest subtip e motivul celor trei nopţi (în schimbul unor daruri preţioase, eroina izbuteşte să pătrundă, timp de trei nopţi, la soţul adormit).

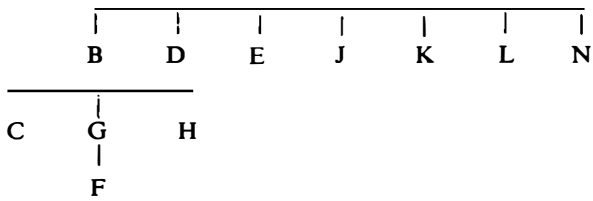
Din B s-au dezvoltat subtipurile G (specific în Grecia) şi H (tradiţional numai în nordul Germaniei), iar din subtipul G s-a desprins mai tîrziu subtipul F (întîlnit numai în Sicilia şi Italia de sud).

Subtipul C depinde în mare parte de tradiţia literară. Autorul discută în acest sens basmul « Le belle et la bête» publicat de d-na de Beaumont în volumul « Magasin des enfants (1759), basm pe care Swahn socoteşte că autoarea l-a împrumutat din « Contes marins» (1740) al d-nei de Villeneuve. E posibil că aceasta din urmă, continuă autorul, să se fi inspirat la rîndul său din « Le Mouton» al d-nei d'Aulnoy (Contes de fées 1698). Baza literară a subtipului C provine tot din subtipul B.

Subtipul M are o poziţie independentă, fiind probabil o legendă populară care, datorită influenţei lui Aa 425, a căpătat în parte caracter de basm. Povestirile din acest subtip au unele trăsături care le apropie de subtipurile A şi B şi se întîlnesc mai ales în Lituania şi Estonia.

În sfîrşit subtipul O care, deşi are drept erou principal un bărbat, e înglobat în tipul « Cupidon şi Psyche» datorită faptului că — după cum arată J. Swahn — constituie o deviere tîrzie de la acest tip, nu poate fi urmărit pînă la origine.

În capitolul de încheiere (pag. 437) autorul dă o schemă a tuturor acestor subtipuri, schemă care pune în evidenţă filiaţia stabilită de el:



În alcătuirea acestei lucrări, autorul a cercetat 17 basme romîneşti din tipul Cupidon şi Psyche folosind culegerile lui Schott, Obert, Stănescu, Şăineanu, Papahagi, Schullerus, etc., precum şi basmul « Povestea porcului» al lui I. Creangă. Dintre aceste basme opt aparţin subtipului B, cinci subtipului L, unul subtipului D, iar trei sînt variante nedeterminate. Autorul mai vorbeşte de unele variante aromîne cuprinse în subtipul A. În general însă, majoritatea basmelor noastre se încadrează în subtipul B.

Demnă de remarcat este metoda de lucru utilizată de J. Swahn, metodă care apare în însuşi felul în care sînt structurate capitolele studiului de faţă. După o scurtă parte introductivă în care ne sînt prezentate aspectele generale ale problemei (limitele obiectului de studiu definirea generală a tipurilor, izvoare, etc.), autorul dă lista motivelor şi lista tuturor basmelor cercetate (în număr de 1100).

Conform metodei geografico-istorice, J. Swahn grupează basmele după limba în care au fost culese sau publicate pentru prima dată; limba este încadrată la rîndul ei în familia de limbi din care face parte.

În opoziţie însă cu cele mai multe cercetări făcute cu ajutorul metodei geografico-istorice. acest principiu a fost folosit şi pentru ariile neeuropene în sensul că, de exemplu, basmele franceze, engleze, spaniole din America sau Asia au fost aşezate alături de ce le europene respective.

Basmele au fost aşezate cronologic în cadrul ariei reprezentate de limba respectivă. În dreptul fiecărui basm sînt trecute: sursa (cea mai veche versiune cunoscută, tipărită sau nu; în subsol sînt adăugate şi publicaţii sau traduceri posterioare), locul şi data culegerii, subtipul din care face parte, motivele esenţiale în ordinea în care se succed în basmul respectiv, fapte care ne permit să cunoaştem conţinutul acestuia, mersul acţiunii. Pentru economie de spaţiu, motivele sînt redate pe baza unor sisteme de litere şi cifre; cititorul găseşte cu uşurinţă corespondentul fiecărui sistem răsfoind lista motivelor.

Variantele literare mai vechi sînt analizate într-un capitol aparte.

Cartea cuprinde o bogată bibliografie şi 7 hărţi care arată repartiţia geografică a diferitelor subtipuri.

Capitolele sînt scurte, împărţite în subcapitole, fapt ce uşurează lectura şi permite cititorului să nu piardă din vedere nici una din problemele cercetate.

https://biblioteca-digitala.ro

Deosebit de interesantă e ultima parte a cărții, în care autorul comentează părerile cîtorva dintre cei mai cunoscuți folcloriști care au studiat basmele din tipul Cupidon și Psyche. Luînd poziție față de tezele susținute de aceștia, autorul discută o serie de probleme generale de folclor ca de exemplu: influența literaturii asupra tradiției populare, valoarea de document istoric a basmelor, problema originii basmelor, etc.

Analizînd influența literaturii scrise asupra tradiției populare, Swahn pornește de la cercetarea basmelor scandinave din tipul « Cupidon și Psyche ». El arată că după 1875 se observă o schimbare radicală a raportului dintre subtipurile A și B în tradiția populară din Danemarca, Norvegia și Suedia. Subtipurile care domină în materialul recent studiat sînt cele care au avut cea mai puternică poziție în literatură. Deci literatura scrisă poate întări circulația unui anumit basm popular.

Discutînd valoarea de document istoric a basmelor, autorul critică pe acei folcloriști care văd în fiecare detaliu al acestora o urmă a unei tradiții mai vechi (de exemplu, în motivul potrivit căruia eroul primește drept răsplată a faptelor sale de vitejie prințesa și jumătate din împărăție, chiar atunci cînd această prințesă are frați, unii au căutat să vadă o regulă veche a succesiunii). E adevărat că folclorul e influențat de obiceiurile locale însă trebuie să ținem seama și de circulația lui continuă.

În momentul în care basmul iese din sfera lui inițială, pătrunzînd în ținuturi noi, cu alte tradiții, el este puternic deformat. În perioada actuală, conchide Swahn, în fiecare basm s-au împletit atîtea influențe, încît ele nu mai pot da indicii în legătură cu o epocă mai veche.

Autorul se ridică împotriva încercărilor lui Tegethoff de a explica diferite motive de basm pornind de la visuri (o teză asemănătoare susținuse, la noi, B.P.Hașdeu). « Importanța visurilor — arată Swahn — rezidă mai de grabă în faptul că e posibil ca ele să fi contribuit la formarea credințelor populare încă vii care au exercitat poate o influență asupra anumitor cicluri de basme » (412).

Cercetătorul combate de asemenea teoria lui Benfey potrivit căreia India ar fi țara de origine a basmelor sau lucrările mai recente care leagă apariția basmelor de civilizația mai mult sau mai puțin preistorică a babilonienilor, sumerienilor și hitiților. Ideile acestea — subliniază Swahn — sînt lipsite de fundament științific. E greu de conceput ca Europa preistorică să nu fi avut basme populare.

Interesant e și capitolul intitulat « Aarne 425 — o moștenire indoeuropeană ? » Autorul se situează pe aceeași poziție cu von Sydow care încercase în 1920 să reînvie ipoteza fraților Grimm în legătură cu moștenirile indoeuropene din basme.

În încheierea cărții autorul arată încă o dată necesitatea a cît mai multe monografii care să-i înarmeze pe cercetători cu cunoașterea amănunțită și cît mai completă a tezaurului de basme populare. Prin această lucrare Swahn dovedește însă nu numai teoretic, ci și practic foloasele unei asemenea metode. Scrisă la un înalt nivel științific, lucrarea se caracterizează prin folosirea unui material de o deosebită bogăție, prin claritate și sistematizare, oferind un model de cercetare monografică.

SANDA GOLOPENȚIA

https://biblioteca-digitala.ro

ANA HELMS BLASCHE: *BUNTE*[1] *TÄNZE WIE WIR SIE SUCHTEN UND FANDEN.* [Dansuri «variate», cum le-am căutat și găsit] Leipzig, III/18/1957. 172 p.

Editura VEB, Friedrich Hofmeister din Lipsca și Casa centrală pentru artă populară, a publicat un volum omagial cu ocazia împlinirii a 80 de ani de viață a Annei Helms Blasche. Volumul conține în introducere articole omagiale și cîteva interesante mărturisiri autobiografice ale cunoscutei cercetătoare a dansurilor populare germane, apoi o culegere de 56 dansuri din cele mai reprezentative, din colecțiile publicate de Anna Helms Blasche.

Din cuvîntul introductiv al editurii și al Casei centrale pentru arta populară, rîndurile omagiale ale lui Heinrich Dieckelmann (din Hamburg) precum și cele ale lui Heinrich Jeajour, elevi și colaboratori ai Anei Helms Blasche, reiese personalitatea acestei remarcabile cercetătoare și animatoare a dansului popular german. Ea este denumită «Altmeisterin des deutschen Volkstanzes» și considerată ca deschizătoarea unui drum nou pe care merge dansul popular german.

Din lunga sa activitate în domeniul dansului popular, pe care ea a desfășurat-o în mare parte alături de soțul său Iulius Blasche, se desprind următoarele preocupări: culegerea, studierea și publicarea dansurilor populare germane, precum și munca artistică cu grupe de dansatori.

Anna Helms Blasche a primit impulsul pentru culegerea dansului popular german în cadrul mișcărilor culturale: *Alt Wandervogel* și *Jugendbewegung*[2]. Prin munca anevoioasă de pionier, prin nenumărate investigații făcute la lăutari și dansatori, ea a început să scoată la iveală vechile dansuri sortite uitării. După fiecare dans descoperit urma munca migăloasă a descrierii lui coregrafice amănunțite și notarea pe muzica însoțitoare, ce se făcea acasă după schițele și notele de teren. Notele ajutătoare, fotografiile, documentarea temeinică în toate domeniile artei populare au fost și sînt o preocupare permanentă a Annei Helms Blasche.

Prima publicație de dansuri populare din 1910 precum și primul volum din «Bunte Tänze» apărute în 1912, marchează o etapă în istoria și renașterea dansului popular. Anna Helms Blasche a continuat, alături de soțul său Julius Blasche să publice dansurile pe măsură ce le culegea. Colecția «Bunte Tänze» a ajuns pînă la volumul XII. Aceste culegeri de dansuri populare au fost traduse în limbi străine și învățate de grupuri de dansatori din Norvegia, Suedia, Danemarca, America, Africa.

Concomitent cu munca de culegere și publicare, Anna Helms Blasche își începe munca artistică de predare a dansului popular, mai întîi în cadrul asociațiilor *Wandervogel*. An de an, prin stăruința ei se dezvoltă «Gestländische Vereinigung für Volkstanz» apoi «Die Gestländer Tanzkreise» care în anul 1923 se prezintă cu grupul de dans «Gestländer Tanzgruppe». Dansurile

---

[1] În terminologia populară, dansurile populare germane se numesc «Die Bunten» (variate)

[2] Felix Hörburger: Cercetarea dansului popular în Germania și Austria. *Revista de folclor, II*, (1957) nr. 3, 109.

https://biblioteca-digitala.ro

populare culese şi prelucrate pentru scenă au fost prezentate la nenumărate congrese şi la mari serbări, la cursuri speciale de dans cu un număr mare de participanţi. Astfel, această femeie artistă şi om de ştiinţă a pregătit drumul pentru cîştigarea pas cu pas de noi poziţii, ce au dus la renaşterea dansului popular german.

Pentru munca sa cu cercurile de amatori, Anna Helms Blasche s-a documentat asupra întregii mişcări a dansului din Germania. Lupta care s-a dus prin Anna Pavlova şi Nijinski pentru scoaterea baletului clasic francez din formele sale închistate, dansul cel nou al Isadorei Duncan, şcolile lui Jacques Dalcroze şi Laban, au determinat-o să meargă alături de noile concepţii, căutînd să scoată învăţăminte pentru munca sa artistică. Experienţa sa a făcut-o să-şi formeze o poziţie proprie în multiplele probleme ce se pun la aducerea pe scenă a dansului popular. Noi vom prezenta aci pe cele pe care le găsim mai interesante.

Antrenînd grupurile sale de fete şi prin gimnastică artistică ea a ajuns să cunoască posibilităţile corpului omenesc în mişcare şi să tindă la dansul artistic, prin dansul popular. În prelucrarea scenică a dansului popular Anna Helms Blasche spune că trebuie urmată calea fraţilor Grimm în materie de basm popular şi a lui Arnim şi Brentano în cîntece populare, adică trebuie căutate cu grijă forma în care el îşi poate găsi expresia sa cea mai curată şi puternică. Însă o intervenţie prelucrătoare în dansul popular, nu se poate face decît după ce îl cunoşti temeinic.

O altă problemă ce a preocupat-o a fost prezentarea costumului popular pe scenă. După multiple dezbateri, începute încă din 1914, a ajuns la concluzia că un dansator ce poartă pe scenă un costum autentic sau copiat după unul autentic este îngreunat în mişcări, costumul fiind prea încărcat.

Ea a susţinut costumele simple ce lasă dansatorului putinţa de a se mişca mai liber.

Anna Helms Blasche şi-a formulat concepţia artistică în cuvintele: « Nu ne gîndim să privim înapoi. Credem că omul epocii noastre îşi va găsi dansul său, după cum fiecare epocă şi-a găsit dansul vremii sale ». Prin această concepţie ea este, înainte de toate, o deschizătoare de drumuri noi.

La dansurile publicate în acest volum omagial, metoda de notare este cea descriptivă, pe măsuri muzicale. Pentru o mai bună organizare se analizează în prealabil paşii, pe formula ritmică în cadrul măsurii muzicale. Analiza se face pe clasificarea fundamentală a mişcărilor şi anume: mers, alergare, arcuire, săritură, balansuri. Urmează apoi descrierea celor mai importante mişcări combinate, ce capătă denumiri speciale. În descrierea dansurilor autoarea se referă la această clasificare, ce indică şi diversele poziţii şi formaţii mai frecvente. La unele dansuri asocierea este însoţită şi de scheme.

Materialul coregrafic publicat în acest volum cuprinde: Contra-Tänze, Valsuri, Lang English, dansuri de perechi, etc. Muzica pentru aceste dansuri a fost aranjată şi armonizată de Paul Donath.

VERONICA MICZNICK

https://biblioteca-digitala.ro

ANDREI BUCȘAN: *JOCURI DIN ARDEALUL DE SUD.* Editura de stat didactică și pedagogică. București, 1957, 114 p.

Cartea cuprinde 15 jocuri din Ardealul de sud, rezultat al culegerilor efectuate în ultimii ani de către autor în cadrul Institutului de folclor.

Lucrarea vine să umple un gol întrucît printre puținele materiale publicate în domeniul coregrafic, se simțea și lipsa celor privind Ardealul de sud.

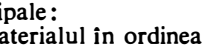
Prin apariția volumului de față, se constată că regiunea citată nu este cu nimic mai prejos decît celelalte din punct de vedere al bogăției, varietății și frumuseții repertoriului coregrafic.

Cartea cuprinde: *a)* o introducere prin care cititorul este pus la curent cu anumite delimitări geografice, precum și cu caracteristici istorice și etnografice ale regiunii respective, împreună cu unele indicații asupra culegerilor și materialului; *b)* o notă explicativă destinată să familiarizeze cititorul atît cu sistemul de notație grafică cît și cu termenii principali folosiți în descriere; *c)* prezentarea jocurilor propriu-zise.

În introducere, după indicarea zonelor cercetate, autorul explică criteriile pe care s-a bazat, atît în selecționarea cît și în ordonarea prezentării jocurilor; însfîrșit subliniază faptul de a fi pus în publicarea acestui material accentul principal pe inedit, pe care îl prezintă în forma sa cea mai autentică. Această expunere introductivă, prin modul sistematic și concentrat în care este redactată, ajută foarte mult la înțelegerea materialului propriu-zis.

Cît despre sistemele de notație grafică și de descriere ale jocurilor, acestea sînt folosite actualmente de către cercetătorii coreografi ai Institutului de folclor unde ele sînt în curs de experimentare. Menționăm însă că prezentarea pe care le-o face autorul este destul de sugestivă pentru a facilita învățarea lor rapidă.

Consultînd colecția celor 15 jocuri selecționate, ne dăm seama de interesul materialului, a cărui lectură ne furnizează următoarele aspecte principale:

1) din punct de vedere tehnic, autorul prezintă materialul în ordinea celor 6 categorii enunțate în introducere, după criteriul formației: jocuri solistice, de ceată, de perechi, de grup, de semicerc și jocuri de cerc. Această prezentare constituie o revelație pentru acei care pînă acum credeau că repertoriul de joc în Ardealul de sud se rezumă în general la jocuri de perechi (Învîrtita, Haținegana) și de ceată (Fecioreasca). Din această colecție reiese că și celelalte categorii sînt puternic reprezentate, în special jocurile de semicerc (Brîuri, Sîrbe, etc.) De altfel și în interiorul acestor categorii se observă uneori o diversitate structurală destul de mare; astfel dacă ne referim la ritm, observăm o mare varietate a motivelor, de exemplu la jocul Danțul, (pag. 88) din comuna Rășinari, raionul Sibiu, există 4 motive ritmice principale cu cîteva variații pe măsura 3-a. Se remarcă frecvența motivelor sincopate, de exemplu:  etc. în 9 jocuri din 15 publicate: Brîul, Învîrtita, Ursărească, Danțul, etc. Caracteristică este și diversitatea de mișcări. Există pași încrucișați, săriți, bătuți, pinteni, genuflexiuni, bătăi cu palme pe picior (ponturi).

Succesiunea figurilor este în general reglementată de comenzi (la 8 jocuri) sau după voia jucătorilor (la 4 jocuri); cele mai puține sînt cele cu succesiune fixă (3 jocuri). Neconcordanța figurilor cu fraza muzicală este o trăsătură destul de frecventă la jocurile din Ardealul de sud. În colecția de față găsim 6 jocuri cu această caracteristică, de exemplu: Danțul, Ursăreasca, etc.

2) În ceea ce privește originea repertoriului publicat, constatăm că acesta cuprinde unele jocuri cu răspîndire mai mult regională, iar altele de o circulație mai largă.

Printre primele, în afară de cele cunoscute tuturor (Învîrtita, Haținegana, Fecioreasca), trebuie să menționăm și unele pe care autorul le consideră practicate, cel puțin în trecut, mai mult de

https://biblioteca-digitala.ro

păstori, Jiana, Rîureana, Brînza, etc. Numărul lor mare nu trebuie să ne mire, dat fiind importanţa elementului păstoresc în Ardealul de sud.

Dintre celelalte, numai unul (Ţigănească) pare să se datorească unei influenţe venite dinspre Muntenia, în schimb alte jocuri, cum sînt Brîurile şi Breaza, deşi sînt foarte răspîndite astăzi în Muntenia, aparţin probabil la origine, tot repertoriului sud ardelean.

Trecînd acum la modul de prezentare al jocurilor, constatăm următoarele părţi:

a) o legendă care cuprinde date generale asupra jocului; ar fi fost nimerit ca aci să fie trecuţi de fiecare dată şi informatorii de la care s-au cules jocurile (care nu apar decît în introducerea cărţii).

b) notaţia grafică a tuturor figurilor jocurilor.

c) o caracterizare care reuşeşte să ne dea o bună idee generală asupra întregii desfăşurări a jocurilor.

d) descrierea prin cuvinte a figurilor, mişcare cu mişcare, adăugîndu-se şi formulele ritmice.

Menţionăm că ulterior apariţiei cărţii s-au adus unele îmbunătăţiri sistemului de descriere în sensul că s-a înlocuit indicarea prin cuvinte a valorilor muzicale (de ex. pătrimea 1-a, optimea 1-a) prin semnele respective (♩ ♪) ceea ce simplifică metoda puţin cam greoaie folosită încă în cartea de faţă.

e) strigăturile: cele de comandă sînt indicate prin litere mici în paranteză pentru a corespunde cu figurile jocurilor.

f) melodiile.

Una din deficienţele acestei prezentări sînt desenele destinate să redea anumite caracteristici ale ţinutei, formaţiilor de joc, etc., pe care nu le exprimă în chip prea fericit. Aceste imagini par statice şi inexpresive, ele nu dau o idee justă nici despre costumul local. (În treacăt fie zis, ar fi fost bine ca autorul să dea în introducere cîteva indicaţii asupra costumelor din zonele cercetate).

Deci, ar fi de dorit ca pe viitor să se găsească un sistem mai plastic pentru ilustrarea mişcării (de ex. fotografia) sau altă manieră de a lucra desenele aşa încît ele să îndeplinească rolul cerut.

Alt punct în detrimentul esteticii publicaţiei, este o hîrtie de calitate nu prea bună; iată un detaliu important de care ar trebui să se ţină seama pe viitor.

În concluzie, părerea noastră este că meritul cel mare al autorului este de a fi realizat o lucrare de popularizare destinată amatorilor de folclor într-o formă bine închegată pe baze ştiinţifice, prezentînd ceea ce era esenţial în regiunea cercetată.

Ar fi fost de dorit ca la această colecţie să se mai adauge vreo cîteva jocuri specifice regiunii.

Dacă însă aceste jocuri nu au apărut în volumul de faţă, faptul se datoreşte probabil dorinţei foarte legitime a autorului de a prezenta un material cît mai nou, evitînd pe cît posibil pe cel publicat anterior (Revista de folclor, an. I, nr. 1—2). Iniţiativa publicării unor jocuri din Ardealul de sud este cît se poate de fericită. Sperăm ca ea să deschidă drumul şi altor volume prin care comorile noastre coregrafice să fie date la iveală cît mai curînd.

EM. BALACI

https://biblioteca-digitala.ro

BIBLIOGRAFIA FOLCLORULUI ROMÎNESC PE ANUL 1956

ION TALOŞ

I. BIBLIOGRAFIE

1. Muşlea, Ion: Bibliografia folclorului romînesc pe anii 1944—1950. *Revista de Folclor*, 1 (1956) 345—383.

2. P [op], M [ihai]: Bibliografia internaţională de folclor. *Revista de folclor*, 1 (1956) 317. Lipsesc materialele albaneze şi romîneşti.

II. FOLCLORIŞTI

(Vezi şi 246)

3. Alexandru, Tiberiu: Béla Bartók şi folclorul romînesc. *Revista de folclor*, 1 (1956) 262—270.

Un capitol din volumul « Béla Bartók despre folclorul romînesc ». Buc., Espla, 1958.

4. Alexe, Gheorghe: Theodor Bălăşel, un pasionat culegător de folclor. *Cultura poporului*, 6 (1956), nr. 9, 43—44.

5. Anton Pann. Primul culegător al înţelepciunii populare din patria noastră. E.S.I.P., Buc., 15 p. [Ministerul Culturii. Direcţia generală a aşezămintelor culturale, 63].

6. Bartók Béla levelei. [Scrisorile lui Béla Bartók] Elsö rész: Romániai levelek. Viorel Cosma gyüjtése. Második rész Csehoslovákiai levelek. Ladislau Burlas gyüjtése. Harmadik rész: Magyarorsági levelek. Demény Janos gyüjtése. Zenemükiadó vállalat. Budapest, 1955. 504 p. + 1 f. Cu multe il., fotogr., facs., în text.

7. Bistriţeanu, Al.: G. Asachi şi folclorul. *Limbă şi literatură*, 1 (1955[6]), 12—37. Mai ales despre prelucrările sale de folclor.

8. Bistriţeanu, Al.: Primii culegători de basme romîneşti (Fraţii Schott, Obert, Kunisch). *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 5 (1956) 13—40.

Privire generală.

9. Breazu, Ion: Anton Pann în noi studii şi ediţii. *Steaua*, 7 (1956) nr. 3, 70—78. Ale lui Ion Manole, Tudor Vianu şi Gh. Ciobanu.

10. Byck, J.: Dr. Moses Gaster. *Gazeta Literară*, 3 (1956) nr. 38 (132), 1 şi 4.

Şi despre folclorist. Cu un portret.

11. Byck, J.: Dr. M. Gaster-folclorist. *Revista de folclor*, 1 (1956) 258—261.

12. Chiţimia, I. C.: D. Stăncescu literat şi folclorist. *Limbă şi literatură*, 1 (1955[6],) 64—78.

Om şi operă. Cu bibliografia lucrărilor.

13. Ciobanu, Valeriu: Tudor Pamfile. *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 5 (1956) 41—135.

Prezentare monografică.

14. La încheierea anului Bartók. *Muzica*, 6 (1956) nr. 9, 3—4.

Generalităţi despre Bartók şi « Festivalul Béla Bartók » de la Budapesta.

15. Manolache, Teodor N.: Spicuiri din presă. *Mitropolia Olteniei*, 8 (1956) 546—557.

La p. 546—547, « Doi preoţi folclorişti olteni » omagiaţi în revista « Cultura poporului ». [Gh. Dumitrescu-Bistriţa şi Theodor Bălăşel].

16. Márki, Zóltán: Bartók Béla mindannyiunké: Születésének 75 évfordulóján. [La aniversarea a 75 de ani de la naştere]. *Utunk*, 11 (1956) nr. 12, 5.

https://biblioteca-digitala.ro

17. Metea, Octavian: Dr. Pavel Vasici (1806—1881). *Scrisul bănățean*, 7 (1956) nr. 8 (28) 79—83.

Și despre activitatea sa folcloristică.

18. Milicescu, Emilia Șt.: Delavrancea și folclorul. *Limbă și literatură*, 2 (1956) 245—264. Comunicare ținută în cadrul filialei București a Soc. de șt. ist. și fil. și în cadrul sesiunii științifice din ianuarie 1956.

19. Mușlea, Ion: Samuil Micu-Clain și folclorul. Cu prilejul aniversării a 150 de ani de la moartea lui. *Revista de folclor*, 1 (1956) 249—257.

20. Nădejde, Lila: Stan Golestan și cîntecul popular ca izvor de inspirație în muzică. *Studii și cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 3—4, 307—309.

21. Panaitescu-Perpessicius, D.: La centenarul lui Anton Pann. *Limbă și literatură*, 1 (1955[6]) 253—272.

Mai ales despre arta lui.

22. Robea, Mihail: C. Rădulescu-Codin, un pasionat și harnic folclorist. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 5, 57—58.

Viața și activitatea. Cu una din culegerile lui.

23. Roman, Ion: M. Gaster. *Contemporanul*, 1956, nr. 38 (520) 5.

Generalități. Cu 1 portret.

24. Sbîrcea, George: Optzeci ani de la nașterea compozitorului G. Șorban. *Studii muzicologice*, 1956, nr. 2, 65—90.

Și despre activitatea sa de culegător de folclor. Cu 1 portret.

25. Smîntînescu, Dan: Contribuție la cunoașterea legăturilor lui Bartók cu viața noastră muzicală. *Muzica*, 6 (1956) nr. 9, 36—38.

Culegeri și concerte de muzică populară romînească.

26. Z[amfir], C[onstantin]: Mihail Vulpescu. *Revista de folclor*, 1 (1956) 307— 308 Necrolog.

III. DESPRE CULEGEREA FOLCORULUI. CHESTIONARE. CONGRESE.

27. D. M.: Activitate publică la Institutul de folclor. *Contemporanul*, 1956, nr. 10 (492) 2.

Audiții și comunicări.

28. Lloyd, A. L.: A noua conferință anuală a Consiliului Internațional pentru Muzica Populară. *Revista de folclor*, 1 (1956) 286—289.

Din 25—31 iulie 1956, în Germania federală. Cronică.

29. P[op], M[ihai]: Recomandările Congresului Internațional de Folclor în materie de terminologie, colecții și învățămînt folcloric. *Revista de folclor*, 1 (1956) 314—315.

Ale celui din 20—24 sept., 1955 ținut la Arnhem — Olanda.

30. Popescu-Bogdănești, N.: 90 de ani de muncă pe tărîmul științei, literelor și artelor. *Contemporanul*, 1956, nr. 27 (509) 1 și 4—5.

În cap. «Promovarea literelor și a științelor» (p. 4) și despre unii folcloriști, membri ai Academiei și despre lucrările lor.

31. Stroescu, S. — C.: Din activitatea Institutului de folclor. *Revista de Folclor*, 1 (1956) 296—304.

Dare de seamă asupra activității Institutului în diferitele sale ramuri.

32. Vianu, Tudor: Folclor. *Gazeta Literară*, 3 (1956) nr. 40 (134) 1.

În special despre Institutul de folclor din București și culegerile lui.

IV. LITERATURĂ POPULARĂ IN GENERAL. STUDII ȘI TEXTE. MONOGRAFII.

33. Adăscăliței, Vasile: Aspecte din dramaturgia populară. Teatrul popular de haiduci. (Comunicare ținută în cadrul Filialei Iași a Soc. de șt. ist. și fil. din R.P.R. și în cadrul sesiunii științifice din ianuarie 1956). *Limbă și literatură*, 2 (1956) 7—34.

Locul teatrului haiducesc în folclorul romînesc, legătura cu lirica de haiducie, valoarea artistică și tehnica reprezentațiilor lui, variante, aria de răspîndire, legătura lui cu celelalte teatre populare, vechimea, problemele genezei lui.

34. Alecsandri, V.: Poezii populare. Ediție îngrijită și prefață de I. D. Bălan. Buc., Editura Tineretului (Colecția Miorița 3) 1956. 310 p. + 1 f.

Rec. D. Florea-Rarițe. *Steaua*, 7 (1956) nr. 12, 101—102.

https://biblioteca-digitala.ro

35. Alterescu, Simion: Aspecte ale dramei populare huțule. *Studii și cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 1—2, 193—204.

Despre huțulca, strigături, înmormîntare, plugușor, nuntă. Cu 6 cîntece populare și 9 strigături din regiunile huțule.

36. Amzulescu, Al. și Gh. Ciobanu: Vechi cîntece de viteji. Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de folclor, de ... E.S.P.L.A., Buc., 1956, 133 p. + 1 f.

Colinde, cîntece bătrînești, doine.

37. B[ărbulescu], C[orneliu]: Din activitatea Institutului de istorie literară și folclor al Academiei R.P.R. *Revista de folclor*, 1 (1956) 305—306.

Despre lucrările întreprinse și publicate.

38. B[ărbulescu], C[orneliu]: Valorificarea folclorului din răspunsurile la Chestionarul B. P. Hașdeu. *Revista de folclor*, 1 (1956) 306.

De către Ion Mușlea.

39. B[ărbulescu], C[orneliu]: Activitatea folcloristică la Filiala Iași a Academiei R.P.R. *Revista de Folclor*, 1 (1956) 306—307.

Despre lucrarea lui Al. Teodorescu — « Folclorul la Contemporanul ».

40. B[ărbulescu], C[orneliu]: Folclorul în activitatea Societății de științe istorice și filologice. *Revista de folclor*, 1 (1956), 307.

Mai ales despre publicația ei « Limbă și literatură ».

41. Barna, Gloria: Ceva despre poezia populară a Aradului. Pe marginea unei interesante culegeri de folclor. *Flacăra roșie*, 13 (1956), nr. 3725.

Cu multe texte. Unele, oglindind realizări ale regimului democrat popular.

42. Bistrițeanu, Al.: Peisajul în basmul romînesc. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 5 (1956) 479—494.

Rolul lui.

43. Bîrlea, Ovidiu: Cercetarea prozei populare epice. *Revista de folclor*, 1 (1956) 109—134.

44. Bossun, Ștefan: Un poet popular al răscoalelor din 1907: Radu de la Giubega. *Oltenia literară*, 1 (1956) 184—193.

Cu 6 texte despre răscoala din 1907.

45. Chițimia, I. C.: Fauna în basmul romînesc. Calul. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 5 (1956) 523—546.

Ipostazele lui, date și observații pentru basme străine. Concluzii.

46. Colin, Vladimir: Problemele și drumurile basmului cult. E.S.P.L.A., Buc., 1956, 79 p.. [Mica bibliotecă critică 30].

Și despre curățirea basmului popular de elementele neautentice, ca drum spre originalitate și basmul cult.

Rec. Nm. *Iașul Literar*, 1956, nr. 2, 105—106.

47. Culegere de cîntece. [Vol.] IV. E.S.P.L.A., Buc., 1956, 278 p. + 1 f.

Unele, populare.

48. Dima, Al.: Primele scrieri ale lui Alecu Russo. *Iașul literar*, 1956, nr. 6, 108—118.

Și despre « Piatra teiului », « Stînca corbului », « Studii naționale ».

49. Drăgoi, Sabin V.: Cuvînt înainte. *Revista de folclor*, 1 (1956), 7—8.

Generalități despre folcloristica noastră din trecut și prezent; scopul și sarcinile revistei.

50. Faragó, József: Egy szabófalvi csángó költö (Lakatos Demeter) [Un poet ceangău din Săboani-Bacău] *Utunk*, 11 (1956) nr. 48, 4.

51. Eminescu, M.: Literatură populară. Culegeri și prelucrări. Ediție îngrijită și prefață de I. D. Bălan. Buc. Ed. Tineretului, 1956, 280 p. + 4 f. (Colecția Miorița 1).

Rec. C. Armașu. *Gazeta Literară*, 3 (1956) nr. 37 (131) 2; I. Valentin. *Steaua*, 7 (1956) nr. 10, 107—108.

52. Faragó, József: Versestorténeti népköltészetünkröl [Despre folclorul epic maghiar versificat]. *Igaz Szó*, 4 (1956) 90—95.

53. Faragó, József: A marosvásárhely diákok népköltészeti gyüjtömunkája az 1860-as években [Colecționarea materialului folcloristic de către elevii din Tîrgu Mureș, în anul 1860]. *Igaz Szó*, 4 (1956) 1038—1043.

54. Faragó, József: Benedek Elek, a mesemondó [Benedek Elek, povestitorul]. *Utunk*, 11 (1956) nr. 1, 2.

55. Faragó, József: Konsza Samu népköltési gyüjteménye elé [În legătură cu culegerea de poezii populare a lui Konsza Samu]. *Utunk*, 11 (1956) nr. 38, 2.

https://biblioteca-digitala.ro

56. Graur, Alexandru: Limba poeziei populare nu e literară? *Gazeta Literară*. 3 (1956) nr. 35 (129) 5.

Dovedește, pe baza literaturii populare, existența unei limbi literare încă din sec. XV, în comparație cu limba conversației.

57. Guboglu, Mihai: Orientalistica romînă. *Studii și articole de istorie*, 1956, 314—350.

Și despre contribuția oamenilor de știință romîni la studiul folclorului popoarelor orientale.

Rec. Emelian Vasilescu: Orientalistica romînă. *Ortodoxia*, 8 (1956) 621—628. *Notă:* Pompiliu Teodor: Timotei Cipariu și orientalistica. *Tribuna*, 1958, nr. 9 (56) 12.

58. Istrate, G.: O lectură greșită în opera lui Creangă. *Iașul literar*, 1956, nr. 5, 122—124.

A formulei medievale de basm din Harap Alb.

59. Istrate, G.: O seară de neuitat. *Iașul literar*, 1956, nr. 4, 128—130.

Cu Mihail Sadoveanu. Despre fondul popular al «Cîntecului mioarei» și a operei lui în general.

60. Izsák József: Népi humorunk irodalmi hagyományai [Tradițiile umorului popular maghiar]. *Igaz Szó*, 4 (1956) 553—558.

61. Lăudat, I. D.: 75 de ani de la apariția «Contemporanului». *Iașul literar*, 1956, nr. 7, 80—86.

Despre contribuția «Contemporanul»-ui la dezvoltarea folcloristicii noastre.

62. Lăudat, I. D.: Folclorul și istoria literară. *Iașul literar*, 1956, nr. 12, 101—103.

Despre folclor ca prim capitol al istoriei literare.

63. Lăudat, I. D.: Preocupări de folclor la «Contemporanul». *Iașul literar*, 1956, nr. 4, 123—128.

64. Literatura romînă în limbi străine. (Text prescurtat al părții I-a a referatului ținut la secția de traduceri a Uniunii Scriitorilor din R.P.R., la documentația căruia au contribuit: I. Igișianu, prof. M. Isbășescu, prof. Rodica Ciocan, Elena Eftimiu și prof. Ana Cartianu). *Oltenia literară*, 1 (1956) 150—164.

Și despre folclorul romînesc în limbi străine.

65. Martin, Aurel: Baza folclorică a poemului epic. *Contemporanul*, 1956, nr. 37 (519) 3.

În literatura de dinainte și de după 23 August 1944.

66. Mitran, I.: Revista «Studii și cercetări de istorie literară și folclor». *Lupta de clasă*, seria a V-a, 36 (1956), nr. 6, 125—127.

Privire critică asupra primelor trei numere ale revistei.

67. Naghiu, Iosif: Eminescu și folclorul din partea Aradului. *Flacăra roșie*, 13 (1956), nr. 3848.

Pe marginea volumului Eminescu «Literatură populară» (colecția Mioriția) îngrijit de I. D. Bălan. Despre unele poezii și fapte culese din jurul Aradului. Unele afirmații par a fi hazardate.

68. Niciu, I.: Valoarea omului în folclorul literar din părțile Aradului. *Flacăra roșie*, 13 (1956), nr. 3897.

Cintece și strigături din diferite comune din jurul Aradului, care dovedesc, că, pentru spiritul popular, omul e apreciat după calitățile sale fizice și morale, nu după avere.

69. P[apadima], O[vidiu]: 75 de ani de la apariția revistei Contemporanul. *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 5 (1956), 661—664.

La p. 664 contribuția revistei la dezvoltarea spiritului științific în folcloristica noastră.

70. Petri, Norbert: Das Siebenbürgisch-sächsische Volkslied (Geschichtlicher Rückblick und Aufgaben für die Zukunft) [Poezia populară săsească din Ardeal. (Privire istorică retrospectivă și probleme de viitor)]. *Neue Literatur*, 1956, nr. 4, 112—119.

71. Pop, Aurel: Folclor din Bihor. *Țara Crișurilor*, 1 (1956) 114—123.

23 chiuituri, 6 doine, 1 baladă, 14 ghicitori.

72. Pop, Mihai: Problemele și perspectivele folcloristicii noastre. *Revista de folclor*, 1 (1956) 9 — 35.

73. Rosetti, Al.: Limba poeziilor lui Eminescu. E.S.P.L.A. Buc., 1956. 69 p. + 1 f. (Mica bibliotecă critică).

Despre influența poeziei populare asupra poeziei lui Eminescu.

74. Russo, Alecu: Scrieri alese. Cu o prefață de Emil Boldan. E.S.P.L.A., Buc., 1956. 366 p. + 1 f. + 1 f. portret.

Și «Piatra Corbului», «Poezia poporală», «Piatra Teiului», etc.

https://biblioteca-digitala.ro

75. Sasu-Ducşoara, I.: Culegere de folclor. *Luceafărul de ziuă*, 1 (1956) nr. 1—2, 386—405.

62 texte din diferite regiuni ale Transilvaniei. Multe, despre regimul de democraţie populară. Uncle, de autenticitate îndoielnică.

76. Săvulescu, Traian: Ştiinţa romînească în 1957. *Contemporanul*, 1956, nr. 52 (534) 5.

În capitolul « Lingvistică, literatură şi artă » şi despre temele din domeniul folclorului, înscrise în planul de muncă al Academiei R.P.R.

77. Szöcs, István: Jegyzetek a tündérmese jövöjéröl. [Despre viitorul poveştilor cu zîne]. *Utunk*, 11 (1956) nr. 8, 2.

78. Şandru, D.: Apropieri folclorice între un sat ardelean şi unul muntean. *Limbă şi literatură*, 2 (1956) 293—312.

Jina—Sibiu, Corbi—Muscel, pe baza transhumanţei.

79. Teodorescu, Al.: Folclorul în « Contemporanul ». *Contemporanul*, 1956, nr. 28 (510) 4.

80. Turcu, Constantin: Originea unor teme folclorice în opera lui Ion Creangă. *Gazeta Literară*, 3 (1956) nr. 37 (131) 5.

Influenţe ruseşti în poveşti.

81. Valea Lucian: Aspecte folclorice în baladele lui George Dan. *Scrisul bănăţean*, 7 (1956) nr. 2 (23) 92—94.

Procedee artistice împrumutate din baladele populare.

82. Vrabie, Gh.: Flora în basmul romînesc. *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 5 (1956) 547—580.

Flora — imagine poetică a lumii reale. Vegetalul — erou de basm. Vegetalul — cu străvechi sens simbolic.

83. Zalis, H.: Actualitatea unei specii poetice neglijate: balada. *Tînărul scriitor*, 5 (1956) nr. 4, 83—87.

Despre influenţa baladei populare în volumul « Dunăre, Dunăre », de George Dan, apărut la E.S.P.L.A., 1955.

V. BALADE

(Vezi şi 34, 36, 69, 167, 236).

84. Amzulescu, Al.: Voinicii. Balade populare prelucrate de ... [Cu un] « Cuvînt inainte » [de] Marcel Breslaşu, [şi] « Din partea autorului » [de] Al. Amzulescu. Coperta de Perahim. Editura Tineretului, Buc., 1956, 137 p. + 1 f.

85. Balade populare. Bucureşti, E.S.P.L.A., 1954 (Biblioteca pentru toţi) 398 p.

Rec. O. Bîrlea. *Revista de folclor*, 1 (1956) 329—335.

86. Camilar, Eusebiu: Pe urmele Mioriţei. *Gazeta literară*, 3 (1956), nr. 32 (126) 1 şi 4.

Balada *Fratele şi sora* contaminată cu *Ilincuţa*.

VI. DOINE ŞI STRIGĂTURI, GHICITORI.

(Vezi şi 34, 36, 47, 50, 66, 69, 73, 160, 169, 170, 174, 175, 176, 177, 178, 182, 184, 185, 190, 192, 227, 229, 238, 242, 254, 256, 257, 258, 259).

87. Bălăşel, Theodor: Versuri populare culese de ... *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 9, 44.

5 ghicitori, 2 satire.

88. Baltaru, Leon, M. Munteanu şi D. Apetroaie: Lîngă şipote în vale. Aleargă, dorule, dragă. Cîntec de hărnicie, cules de ... Secţiunea culturală a Sfatului popular regional Suceava. *Ţara de sus*, 1956, 191—193.

Din Codăreni—Dorohoi. Unele cu accente de actualitate.

89. Cazimir, Otilia: Poetul nostru de totdeauna: poporul. *Gazeta Literară*, 3 (1956) nr. 37 (131) 1.

Trei cîntece populare din Rădăşeni—Suceava.

90. Ce ne-a dat nouă partidul. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 1, 2.

Din Căzăneşti—Vîlcea.

91. Drag mi-e la gospodărie! *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 1, 3.

Din Ieud—Maramureş.

https://biblioteca-digitala.ro

92. Dumbrăveanu, T.: Verde, odolean. Badea. Străina. Dorul. Scîrba. Şuiera badea. Mi-am pus oameni. Norocul. Numai mîndra. Minciuna. Cînd eram. Blăstăm. Cucule. Culese de ... Secţiunea culturală a Sfatului popular regional Suceava. *Ţara de sus*, 1956, 188—191. Din Vama [?].

93. Iordănescu, Elena: Doină. Foaie verde şi-un dudău. Copiliţă cu părinţi. Culese de ... *Pagini dunărene*, 1 (1956) 159—161.

Din Bîrseşti-Vrancea.

94. În cercelul inimii. *Cultura poporului* 6 (1956) nr. 1, 3.

« Auzită la o şezătoare în comuna Hodac, în ajunul plecării feciorilor la cătănie, 25 noiembrie 1954 ».

95. Mihăilescu, Eusebiu şi Nanu Dumitru: Ghicitori culese de ... *Cultura poporului*, 6 (1956), nr. 7, 30.

Fără informaţii de culegere.

96. Sîrbu, Doina: Strigături culese din comuna Naipu, de ... *Cultura poporului*, 6 (1956), nr. 6, 44.

Fără informaţii de culegere.

VII. COLINDE. FOLCLOR RELIGIOS. SUPERSTIŢII.

(Vezi şi 36)

97. Alexe, Gheorghe: Legătura între om şi firea înconjurătoare în colindele romîneşti. *Mitropolia Olteniei*, 8 (1956) 200—209.

Cu exemplificări din material publicat.

98. Alexe, Gheorghe: Duhul creştin al colindelor romîneşti. *Glasul Bisericii*, 15 (1956) 768—772.

Despre originea colindelor şi conţinutul lor religios.

99. Botez, Al. Adrian: Peştera de la Betleem. *Biserica Ortodoxă Romînă*, 74 (1956) 1169—1182.

La p. 1182 o colindă religioasă din părţile Albei.

100. Manolache, Teodor N.: Însemnări critice pe marginea « Dicţionarului limbii literare contemporane», vol. II, literele D—L. *Mitropolia Olteniei*, 8 (1956) 695—729.

Se comentează definiţiile pentru unele sărbători şi datini.

101. Mihail, Paul: Nume de botez. Însemnări de parohie. *Mitropolia Moldovei şi Sucevei*, 32 (1956) serie nouă, 12—17.

Şi despre unele nume de sfinţi care au intrat în folclor (Sf. Ilie).

102. Săveanu, Miron I.: Cîte ceva despre superstiţii şi izvoarele lor. *Scînteia tineretului*, 1956, nr. 2138.

Un rezumat al lui: Manolache, Teodor N.: Izvoarele cîtorva superstiţii. *Mitropolia Olteniei*, 8 (1956) 273—274.

103. Stan, Liviu: Societăţile religioase în biserica veche. *Studii teologice*, 8 (1956) 109—134.

La p. 133, şi despre « Bocitoarele sau femeile canonice».

104. Vasilescu, Emilian: Lupta preotului împotriva superstiţiilor şi ocultismului. *Glasul Bisericii*, 15 (1956) 556—563.

Sînt explicate şi combătute unele superstiţii.

VIII. POVEŞTI ŞI SNOAVE. LEGENDE ŞI TRADIŢII.

(Vezi şi 42, 43, 45, 46, 48, 57, 72, 78, 80, 230, 243).

105. Antologie de literatură populară. Vol. II. Basmul (Întocmit de Institutul de istorie literară şi folclor al Academiei R.P.R.) [Cu un] « Glosar», « Indice de nume şi locuri», « Tabla de materii pe autori». Editura Academiei Republicii Populare Romîne, Buc., 1956, 518 p.

Reeditarea unui număr de 55 de basme din culegerile lui G. Cătană, M. Eminescu, N. Filimon, T. Frîncu şi G. Candrea, I. C. Fundescu, A. Gorovei, P. Ispirescu, T. Pamfile, G. I. Pitiş, N. D. Popescu, C. Rădulescu-Codin, I. Pop-Reteganul, D. Stăncescu, Al. Vasiliu şi din periodicele Convorbiri Literare, Graiul Nostru şi Şezătoarea.

Rec. Mitu Grosu « *Tînărul Scriitor* », 5(1956) nr. 12, 104—105.

106. Basme. Ilustraţii de Al. Alexe, Buc., E.S.P.L.A., 1956, 386 p. + 3 f.

https://biblioteca-digitala.ro

107. Cătană, G.: Poveşti populare din Banat. Culese din gura poporului. Ediţie îngrijită şi prefaţă de Marin Bucur, Buc., Editura Tineretului, 1956, 205 p. + il. [Colecţia Mioriţa, nr. 2].

108. Colin, Vladimir: Märchen. Uebertragung aus dem Rumänischen von Alfred Margul-Sperber. Staatspreisträger. Illustriert von Marcela Cordescu. Dieses Buch wurde 1953 mit dem Staatspreis ausgezeichnet. In diesen Werk verwendete der Verfasser folkloristische Motive und Elemente, die für unser Vaterland kennzeichnend sind. Jugendverlag, Buk., 1956. 210 p. + 3 f. + 12 pl. + 1 portret.

109. Creangă, Ion: Amintiri din copilărie. Povestiri şi poveşti. Ilustraţii de Al. Alexe. Buc., E.S.P.L.A., 1956, 394 p. + 3 f.

110. Creangă, Ion: Válogatott munkái. Forditottak: R. Berde Mária, Kiss Jenö Sütó András és Vigh Károly [Cu o prefaţă de] Oláh Tibor. Allami Irodalmi és Müveszéti Kiado, Maros — Vásárherly, 1956, 305 p. + 1 f. + 1 portret.

Cuprinde şi traducerea poveştilor.

111. Faragó, József: Két kis moldvai csángó népmese. [Două scurte povestiri ale ceangăilor moldoveni] *Utunk*, 11(1956), nr. 46, 6.

112. Grosu, Mitu: Volt egyszer hol nem volt... Mesék. [A fost odată ca niciodată... Poveşti]. Oszeállitotta. — Forditotta Bustya Endre. Illusztrálta Iurie Darie. Ifjusági Könyvkiadó. Buk., 1956, 208 p. + 2 f.

113. Horváth, István: Zölderdő fia. Mesék. [Prelucrări de poveşti maghiare]. Bukarest, Ifjusági Könyvkiadó, 1955, 185 p.

Rec. Asztalos István. Csakis avatott, kézel. [Numai cu pricepere]. *Utunk*, 11 (1956), nr. 1,3; Horváth István. Csakis elvszerü birálatot. [Să criticăm, numai cu principialitate]. *Utunk*, 11 (1956) nr. 2,4; Nagy Olga. Tőb igényességet! [Să fim mai pretenţioşi!] *Utunk*, 11 (1956) nr. 6, 2; Soni Pal. Zárószó Zölderdö fia cimümese — gyüjtemény vitájához [Încheierea discuţiilor]. *Utunk*, 11 (1956) nr. 12,3.

114. Poveşti populare săseşti (din Transilvania). În romîneşte de Virgil Teodorescu şi Al. Mitru. Ilustraţii de Arz Helmut şi Hienz Kathrin. Buc., Editura Tineretului, 1956, 95 p.

115. Răuţescu, Ion şi Zaharia Petrescu: Schitul de la cetăţuia Negru-Vodă. *Glasul Bisericii*, 15 (1956) 152—162.

Tradiţii şi legende.

116. Rezuş, Petru: Viaţa şi faptele sfîntului Daniil Sihastru. *Studii teologice*, 8 (1956) 227—240.

La p. 228—233 despre « Mărturiile tradiţiei ».

117. Sächsische Volksmärchen aus Siebenbürgen. Zeichnungen von Arz Helmut und Hienz Kathrin. Jugendverlag, Buk., 1956. 149 p. + 1 f.

118. Tietz, Alexander: Märchen der Holzfäller un Köhler. Eine Märchenfrau aus den Banater Bergen. Vom Häuberlstehlen. Das himmlische Marketänner [Poveşti populare săseşti din Munţii Banatului]. *Neue Literatur*, 1956, nr. 1, 70—79.

119. Tietz, Alexander: Märchen der Holzfäller und Köhler. Eine Märchenfrau aus den Banater Bergen [Povestea tăietorului de lemne şi a cărbunarului. O povestitoare din munţii Banatului]. *Neue Literatur*, 1956, nr. 1, 70—74.

120. Tietz, Alexander: Vom Häuberlstehlen [Poveste populară din nordul Banatului]. *Neue Literatur*, 1956, nr. 1, 74—77.

121. Tietz, Alexander: Der himlische Marketänner. *Neue Literatur*, 1956, nr. 1, 78—79 O poveste populară din munţii Banatului.

122. Tietz, Alexander: Sagen und Märchen aus den Banater Bergen [Legende şi poveşti din munţii Banatului]. Illustriert von Untsch I. Jugendverlag, Buk., 1956, 118 p. + 3 f.

Rec. Iohann Wolf. *Neue Literatur*, 1956, nr. 2, 123—124; Nic. Ivan, Folclorul muncitoresc bănăţean. *Scrisul bănăţean*, 7 (1956) nr. 12 (33) 82—84.

IX. ARTĂ POPULARĂ. PORT. MUZEE. EXPOZIŢII

(vezi şi 207, 216, 218, 219, 222, 248)

123. Bănăţeanu, Tancred: L'exposition d'art populaire roumain en R. P. Chinoise. *Revue roumaine*, 10 (1956) nr. 3, 59—60.

Acelaşi articol în *Rumänische Rundschau*, 10 (1956) nr. 3, 65—70; *Rumanian Review*, 10 (1956) nr. 3.

Organizată la Pekin, Shanghai, Kanton.

https://biblioteca-digitala.ro

124. Bielz, Iulius: Arta populară a saşilor din Transilvania. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 3—4, 33—48.
Despre case, vase, îmbrăcăminte, broderie, ţesătorie.
125. Bielz, Iulius: Manufacturi de ceramică fină din Transilvania. *Studii şi comunicări*, 1956, 3—12 + 3 pl. [Muzeul Brukenthal, 4].
126. Bielz, Iulius: Portul popular al saşilor din Transilvania. Fotografii de I. Fischer şi Dr. I. Bielz. E.S.P.L.A., Buc., 1956, 22 + 4 p. + 7 ilustraţii în text, 28 pl. + 4 color. [Caiete de artă populară].
127. Birou, Virgil: Manifestări de artă la muncitorii metalurgişti din Anina. *Scrisul Bănăţean*, 7 (1956), nr. 11 (32) 84—88.
Prezentarea unor obiecte artistice turnate de metalurgiştii din Anina.
128. Cahiers d'art populaire. [Caiete de artă populară]. *L'art dans la République Populaire Roumaine*, 1956, 132.
Prezentarea publicaţiei cu acelaşi titlu.
129. Cea de a II-a expoziţie republicană de artă populară. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 11, 51—52.
Cu 11 reproduceri.
130. Comarnescu, Petru: Muzeul Minovici. *Contemporanul*, 1956, nr. 40 (522) 4.
Istoricul şi averea lui.
131. Cronica Institutului [de istoria artei]. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 1—2, 355—360.
La p. 355, şi despre realizările Secţiei de artă populară.
132. Dunăre, Nicolae: Un studiu al lui Gheorghe Barițiu despre portul naţional. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3, (1956), nr. 1—2, 282—284.
« Porturile romîneşti » publicat în 1860.
133. Expoziţia « Arhitectura populară în R.P.R. » *Arhitectura R.P.R.*, 4 (1956) nr. 2, 22—36
Organizată la Bucureşti în decembrie 1955. Cu 58 ilustraţii.
134. Expoziţiile de artă populară şi plastică în reg. Iaşi. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 9,64.
Organizată în iulie 1956, în sălile Palatului de cultură din Iaşi.
135. Expositions roumaines à l'étranger [Expoziţii romîneşti în străinătate] *L'art dans la République Populaire Roumaine*, (1956) 73—74.
Cea de artă populară romînească organizată la Shanghai.
136. Florescu, Florea-Bobu: Ornamentica populară romînească în lemn. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 1—2, 13—27.
Încovoierea, împletirea, înfăşarea, crestarea, sculptura, cioplirea, etc. Cu 30 ilustraţii.
137. Florescu, Florea-Bobu: Producţia meşteşugărească a ţăranilor şi meşterilor romîni neautorizaţi din Transilvania. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr, 1—2 277—282.
Mai ales despre glugă. Cu reproduceri.
138. Florescu, Florea-Bobu: Portul popular din Moldova de nord. Coperta de Sergiu Sandulovici. E.S.P.L.A., Buc. 1956. 29 p. + lista ilustraţiilor. Cu 10 ilustraţii în text, 36 în afară textului, 5 color. [Caiete de artă populară].
139. Florescu, Radu: Note despre olăria smălţuită din secolele X—XI. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 1—2, 290—292.
Cu 3 ilustraţii.
140. Focşa, Gh.: Elemente decorative în bordeiele din sudul regiunii Craiova. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 1—2, 29—56. [Continuă studiul publicat în *St. şi cerc. de ist. artei*, 2 (1955) nr. 3—4.]
Despre « Începuturile artei populare », « Mobilierul », « Vasele », « Ustensile casnice şi unelte de muncă », « Portul », « Ţesături şi alesături ». Cu 53 ilustraţii; unele color.
141. Hoffmann, Herbert: Din istoria şi tehnica artei ceramice săseşti din sudul Transilvaniei. *Studii şi comunicări*, 1956, 48 + 7 pl. [Muzeul Brukenthal, 3].
Începutul şi evoluţia meşteşugului, principalele centre şi tipuri de ceramică săsească, tehnica ceramicei, formele şi variantele vaselor, tehnica ornamentării şi elementele ei. Motive.
142. Irimie, Cornel: Portul popular din Ţara Oltului. Zona Făgăraş. Fotografii de M. Fischer şi N. Juga. E.S.P.L.A., Buc., 1956, 32 p. + 11 + 1 f., 33 pl. + 4 color. [Caiete de artă populară].
143. Kös Károly: Arta lucrului în fier în Rimetea (Torockó) din regiunea Cluj. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 3—4, 271—276.
Mai ales despre unelte.

https://biblioteca-digitala.ro

144. L'art populaire en Roumanie [Arta populară în Romînia]. *L'art dans la République Populaire Roumaine*, (1956) 133—134.

Prezintă volumul cu acelaşi titlu.

145. L. M.: [Expoziţia de artă populară din] Balş-Craiova. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 8, 58—59.

Cu 5 ilustraţii.

146. Lupu, Nicolae: Un cuptor prefeudal lîngă Guşteriţa (Sibiu). *Studii şi comunicări*, 1956, 3—12. [Muzeul Brukenthal, 1].

Şi despre ceramica lui.

147. Petraşcu, Gheorghe: Pe urmele unei arhitecturi valoroase. *Arhitectura R.P.R.*, 4 (1956) nr. 9, 23—27.

În Mangalia. Cu desene şi 5 il.

148. Petrescu, Paul şi Paul Stahl: Arhitectura populară în regiunea Suceava. *Arhitectura R.P.R.*, 4 (1956) nr. 8, 29—34.

Cu 19 ilustraţii.

149. Petrescu, Paul şi Paul Stahl: Ceramica din Hurez. E.S.P.L.A. Buc., 1956, 40 p. + 4 pl. desene + 8 foto color, 49 foto.

Rec. Corina Nicolescu. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 3—4, 314.

150. Petrescu, Paul: Paul Stahl; Anton, Dîmboianu: Arhitectura în Muzeul Satului. Editura tehnică, Buc., 1956, 98 p. + 51 foto. 49 desene, 1 hartă, 1 plan.

Rec. Corina Nicolescu. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 3—4,313—314; Grigore Ionescu. *Arhitectura R.P.R.*, 4 (1956) nr. 6, 26.

151. Popescu-Cilieni, I.: Biserici de lemn din raionul Novaci. *Mitropolia Olteniei*, 8 (1956) 408—414.

Datarea, înfăţişarea şi arta lor.

152. Popescu-Cilieni, I.: Biserici de lemn. *Mitropolia Olteniei*, 8 (1956) 540—543.

Din raioanele Amaradia, Strehaia şi Tr. Severin.

153. Prichici, Const. Gh.: Pentru păstrarea tradiţiei şi autenticităţii portului popular. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 8, 53—55.

Cu 3 ilustraţii.

154. Prichici, Const. Gh.: A doua expoziţie republicană de artă populară. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 10, 52—54.

Organizată de Ministerul Culturii şi Consiliul Central al Sindicatelor. Cu 6 ilustraţii.

155. Repertoriul lucrărilor redactate în cadrul Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R. de la 1 ianuarie 1956, la 31 decembrie 1956. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 3—4, 327—328.

La p. 327 şi despre lucrările redactate în cadrul Secţiei de artă populară.

156. Slătineanu, Barbu: L'exposition « La céramique dans notre pays ». *L'art dans la République Populaire Roumaine*, 1956, nr. 11, 37—56.

Cu o planşă privind ceramica populară.

157. Stahl, Paul şi Petrescu, Paul: Ceramica smălţuită romînească din Transilvania. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 1—2, 57—71.

Banat, Ţara Oaşului, Maramureş, Sudul Transilvaniei. Conlucrarea dintre romîni şi maghiari.

Cu 14 ilustraţii; unele color.

158. Stănciulescu, Florea; Adrian, Gheorghiu; Paul, Petrescu şi Paul, Stahl: Arhitectura populară romînească. Regiunea Hunedoara. Machetarea lucrării: Adrian Gheorghiu şi Tudor Oteleşanu. Editura Tehnică, Buc., 1956. 119 p. + 2 f., 228 fig. şi pl. în text.

159. Turcu, Aurora: Schimb de experienţă între muzeele din ţară. *Iaşul literar*, 1956, nr. 3, 128—129.

Vizitele făcute de Muzeul etnografic al Moldovei, muzeelor din Cluj, Sibiu, Oraşul Stalin, Bucureşti, înainte de deschiderea sa. Generalităţi.

160. Wendt, Heinrich C.: Rumänische Ikonenmalerei. Eine Kunstgeschichtliche Darstellung. Eisenach, 1953. 67 p. + 7, 30 pl.

Rec. Al. I. Ciurea. *Ortodoxia*, 8 (1956) 446—449.

161. Zderciuc, B. şi E. Ionescu: Contribuţii la cercetarea artei populare în satele colectivizate. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 3—4, 19—31.

Împletirea elementelor decorative tradiţionale cu procedeele tehnice de construcţie. Şi folclor literar din satele colectivizate.

https://biblioteca-digitala.ro

X. MUZICĂ ŞI COREGRAFIE POPULARA

(Vezi şi 242)

162. Alexandru, Tiberiu: Instrumentele muzicale ale poporului romîn. Lucrare apărută sub îngrijirea Institutului de folclor. Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956. 386 p. + 1 f., 16 planşe (70 il.)

Rec. Ion Muşlea. *Revista de folclor*, 2 (1957), nr. 1—2, 255—258; Boris Marcu. *Revista de folclor*, 3 (1958), nr. 1, 145—151.

163. Pann, Anton: Cîntece de lume. Transcrise din psaltică în notaţia modernă cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu, cercetător ştiinţific la Institutul de folclor. Bucureşti, 1955. E.S.P.L.A., 366 p.

Rec. Constantin Prichici. *Revista de folclor* 1 (1956) 325—328.

164. Arion, Cornel: Purtata fetelor. Joc popular din reg. Sibiu. Aranjament pentru formaţie de instrumente populare de ... *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 8, 38—42.

165. Arvinte, Constantin: 1. Trilişeşti. Melodie de joc din comuna Pîrteştii de jos, raionul Suceava. II. Trilişeşti. Melodie de joc din comuna Dorna-Cîndreni, raionul Vatra-Dornei. Aranjament de... *Cultura poporului*, 6 (1956), nr. 7, 43—44.

166. Arvinte, Constantin: Leşeasca. 1. Din comuna Ceahlău-Neamţ. 2. Leşeasca de la Borca. Aranjament de... *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 8, 37.

167. Arvinte, C.: Galaonul de la Bîrca. Culegere şi aranjament de... *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 11, 38.

168. Balaci, Emanuela şi Bucşan, Andrei: Folclorul coregrafic din Sibiel. *Revista de folclor*, 1 (1956) 213—248.

169. Bentoiu, Pascal: Cîteva consideraţii asupra ritmului şi notaţiei melodiilor de joc romîneşti. *Revista de folclor*, 1 (1956) 36—67.

Cu exemplificări din diferite regiuni ale ţării.

170. Brediceanu, Tiberiu: Mioriţa. Şase teme ale baladei pentru cvartet vocal şi pian. E.S.P.L.A., Buc., 1956. 23 p.

171. Carp-Pelatti, Paula: Formulele melodice în cîntecul popular. Cîteva aspecte ale problemei. *Muzica*, 6 (1956), nr. 11, 8—18.

Cu exemplificări.

172. Chiriac, Mircea: Mă-ntîlnii cu badea ieri. Solo şi cor mixt. Text popular. Prelucrare de... *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 7, 45—49.

173. Ciobanu, Gheorghe: Cîntecul nou în creaţia populară. *Muzica*, 6 (1956) nr. 4—5, 30—42.

Căile de primenire ale repertoriului popular. Locul cîntecului nou în creaţia populară.

174. Ciobanu, Gh.: Despre factorii care înlesnesc evoluţia muzicii populare. *Revista de folclor*, 1 (1956) 68—108.

Contactul cu muzica altor popoare, cu creaţia muzicală cultă, întrepătrunderea diferitelor stiluri regionale, variaţia, contaminarea.

175. Cocişiu, Ilarion: Despre emisiunea vocală a cîntăreţilor ardeleni. *Studii muzicologice*, 1956, nr. 2, 5—20.

Privire generală asupra specificului muzicii populare în diferite regiuni ardelene. Cu un portret.

176. Cocişiu, Ilarion: Un străin (anonim) despre muzica romînească la începutul secolului al XIX-lea. *Revista de folclor*, 1 (1956) 271—278.

Cu transcrierea melodiilor.

177. Codarcea, C.: O serată muzicală romînească în 1914 la Budapesta. *Muzica*, 6 (1956) nr. 9, 35—36.

Béla Bartók a prezentat un grup de romini hunedoreni, cu cîntecele şi dansurile lor.

178. Comes, Liviu: 10 coruri bărbăteşti. Cîntece populare din regiunea Cluj (Colecţia Ioan Nicola). E.S.P.L.A., Buc., 1956, 26 p. + 1 f.

179. Culegere de coruri. Editat pentru cel de al IV-lea Concurs pe ţară al cercurilor artistice de amatori ale sindicatelor. Consiliul sindical regional — Cluj. Cluj, 1956, 90 p. + 2 f., lito.

Unele, populare.

180. 200 cîntece şi doine. Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de folclor, de Gh. Ciobanu, V. Niculescu şi A. Amzulescu. Buc. 1955, E.S.P.L.A., 194 p.

Rec. Emilia Comişel. *Revista de folclor*, 1 (1956) 336—344; A. Vicol. *Muzica*, 6 (1956) nr. 1—2, 82—85.

https://biblioteca-digitala.ro

181. 23 coruri din folclorul regiunii Bucureşti. Consiliul sindical orăşenesc şi Consiliul sindical regional Bucureşti. Buc., 1956. 67 p. + 2 f.

Prelucrări. Unele, cu accente de actualitate.

182. Drăgoi, Sabin V.: O lună petrecută în Republica Cehoslovacă. *Muzica*, 6 (1956) nr. 3, 22—26.

Despre folclorul valahilor din Moravia. Influenţe romîneşti. Cu 4 ilustraţii.

183. Dunăre, N.: Un obicei străvechi: Căluşarii. *Steaua*, 7 (1956) nr. 12, 117—118.

184. Faragó, József: Leánytánc, legénytánc, de hol maradt a parostánc? [Dans de fete, dans de feciori, dar unde a rămas dansul de doi?] *Utunk*, 11 (1956) nr. 22,5.

185. Fochi, Adrian: Istorie şi folclor. *Revista de folclor* 1 (1956) 279—285.

Cea mai veche atestare documentară a cîntecului popular romînesc.

186. Iacob, Brümmer: Bătuta de la Serafineşti. Joc de perechi. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 4, 30—34.

R. Suceava.

187. Indicaţie pentru interpretarea cîntecului « Mă-ntîlnii cu badea ieri». *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 7, 45—48.

188. Kahane-Rodan, Mariana: Cîntece şi jocuri de nuntă din Ţinutul Pădurenilor, regiunea Hunedoara. *Revista de folclor*, 1 (1956) 172—212.

Cu texte, schiţe, note muzicale şi ilustraţii.

189. Pop, Dariu: Coruri. E.S.P.L.A., Buc., 1956, 34 p. + 1 f.

190. Popescu-Judeţ, Gh.: Trilişeşti. Joc popular. Desene de Ada Ghinescu. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 7, 33—42.

Din Cîmpulung Moldovenesc şi Dorna Cîndreni.

191. Popescu-Judeţ, Eugenia şi Gh.: Leşeasca. Joc moldovenesc. Desene de Ada Ghinescu. *Cultura poporului* 6 (1956) nr. 8, 32—36.

De pe valea Bistriţei.

192. Popescu-Judeţ, Gh.: Galaonul de la Bîrca. Joc oltenesc. Desene de Ada Ghinescu. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 11, 35—38.

193. Prichici, Constantin Gh.: 125 melodii de jocuri din Moldova. Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de folclor. E.S.P.L.A., Buc., 1955, 127 p. + 5 f.

Din regiunile Suceava, Iaşi, Bacău.

194. Proca, Vera: Despre notarea dansului popular romînesc. *Revista de folclor*, 1 (1956) 135—171.

Sistemul romînesc de notare a dansului popular. Cu ilustraţii şi schiţe.

195. Răduţ, Ştefan: Vai de mine. micu-s mic! Cîntec popular cules de... *Cultura poporului* 6 (1956) nr. 2, 30.

Din comuna Romoş.

196. Tudor, Andrei: Opera lui George Enescu şi problemele folclorului în creaţia muzicală. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3 (1956) nr. 3—4, 245—254.

Prelucrarea folclorului în muzica cultă; rolul folclorului lăutăresc.

197. Ursu, Niculae: Contribuţii muzicale la monografia comunei Ohaba-Bistra (Banat). (Extras din *Studii muzicologice*, 1956, nr. 1), 69 p. + 1 f.

198. Ursu, Nicolae: Coruri. E.S.P.L.A., Timişoara, 1956, 47.

199. Vancea, Zeno: Influenţa melosului popular asupra creaţiei lui Béla Bartók. *Muzica*, 6 (1956), nr. 9, 5—11.

200. Vasilescu, Victor: Ceapa cioarei. Melodie populară. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 11,42.

XI. ETNOGRAFIE

(Vezi şi 76)

201. Dunăre, N.: Valorificarea cercetărilor din Cîmpia Ardealului în Expoziţia Muzeului etnografic al Transilvaniei. Sfatul Popular al regiunii Cluj. Secţiunea culturală. *Activitatea muzeelor*, 1956, 180—190.

Cu 11 ilustraţii în text.

202. Dunăre, N[icolae]: Problema cercetării etnografice a păstoritului. *Studii şi cercetări de istorie*, 7 (1956) nr. 1—4, 173—176.

Pentru întocmirea unor monografii zonale şi a unei enciclopedii pastorale la romîni.

https://biblioteca-digitala.ro

203. Dunăre, N.: Trei centre romîneşti de producători de cahle în Munţii Apuseni. *Steaua*, 7 (1956) nr. 8, 121—123.

204. Dunăre, Nicolae: Specificul etnografic al Cîmpiei Ardealului. *Studii şi comunicări*, 1956, 18 p. + 10 pl. [Muzeul Brukenthal 6].

205. Irimie, Cornel: Pivele şi vîltorile din Mărginimea Sibiului şi de pe Valea Sebeşului. *Studii şi comunicări*, 1956, 98 p. + 1 f., 13 pl. [Muzeul Brukenthal 2].

Date istorice, importanţa şi greutatea specifică a pivăritului în această zonă, instalaţiile şi modul de funcţionare, produsele pivăritului, vîltorile, zonele de desfacere şi relaţiile dintre oameni, concluzii.

206. Kos, K.: Centrul de dulgheri Bedeciu. Sfatul Popular al regiunii Cluj. Secţiunea culturală. *Activitatea muzeelor*, 1956, 159—179.

Cu harta răspîndirii construcţiilor bedecene: 19 ilustraţii în text.

207. Onişor, Teodor: Muzeul etnografic al Transilvaniei. Sfatul Popular al regiunii Cluj. Secţiunea culturală. *Activitatea muzeelor*, 1956, 21—35.

Istoric, avere, organizare.

XII. VALORIFICAREA FOLCLORULUI ŞI ARTEI POPULARE DE CĂTRE ECHIPELE ARTISTICE DE AMATORI. CONCURSURI. EXPOZIŢII

208. Aspecte de la faza finală a celui de al IV-lea concurs artistic al Căminelor culturale, Caselor raionale de cultură şi Colţurilor roşii din G.A.C. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 10, 65.

Cu 8 ilustraţii.

209. Baciu, Gheorghe: Echipele coregrafice de amatori. *Contemporanul*, 1956, nr. 12 (494) 1 şi 5.

Ajutorul pe care ar trebui să-l acorde coregrafii profesionişti amatorilor în alegerea celor mai reprezentative jocuri din zonele în care lucrează.

210. Crainic, P.: Expoziţia regională a creatorilor populari de artă din Oradea. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 4, 58.

Cu 3 ilustraţii.

211. Crainic, P.: De vorbă cu maestrul Jarda. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 12, 48—49.

Conducător al corului din comuna Leşu.

212. Danga, Gh.: O entuziastă manifestare a artei populare. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 1, 48.

Despre finala pe ţară a concursului brigăzilor artistice de agitaţie ale Căminelor culturale şi ale Caselor raionale de cultură.

213. Danga, Gheorghe: În vizită la compozitorul amator Aron Bogdan. *Contemporanul*, 1956, nr. 11 (493) 4.

Şi ceva despre culegătorul de folclor. Cu 1 fotografie.

214. Dragomir, Mihu: Creaţia literară a brigăzilor artistice de agitaţie. *Contemporanul*, 1956, nr. 6 (488) 1.

Înainte de al IV-lea concurs pe ţară al echipelor artistice de amatori scriitorii ar trebui să-şi dea aportul la pregătirea acestora.

215. Drăgoi, Sabin: Să răspundem cerinţelor artei muzicale de amatori. *Contemporanul*, 1956, nr. 8 (490) 2.

Şi despre sarcinile Institutului de folclor şi ale cercetătorilor lui, pe teren.

216. Finala celui de al IV-lea Concurs pe ţară al echipelor artistice de amatori de la sate. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 9, 62—63.

Cu 14 ilustraţii.

217. G. T.: Dansatorii din Urzica. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 10, 58.

Regiunea Craiova. Laureaţi ai celui de al IV-lea concurs al Căminelor culturale, Caselor raionale de cultură şi Colţurilor roşii din G.A.C.

218. I. R.: Fluierarii din Jina. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 10, 57.

Laureaţi ai celui de al patrulea concurs al Căminelor culturale, Caselor raionale de cultură şi Colţurilor roşii din G.A.C.

219. Irimescu, Ion: Pentru sprijinirea activităţii plastice de amatori. *Contemporanul*, 1956 nr. 5 (487).

În întîmpinarea celei de a II-a Expoziţii republicane de artă plastică şi aplicată a creatorilor populari.

https://biblioteca-digitala.ro

220. Maxy, Liana: Artiştii satelor. *Flacăra*, 5 (1956) nr. 18(91) 13.
Despre al IV-lea concurs pe ţară al echipelor artistice de amatori. Cu 4 ilustraţii.
221. Murgu, Ilarie: Popasuri. Desene de Angi Petrescu. *Flacăra*, 5 (1956) nr. 23 (96) 24—25.
În regiunea Bacău. Despre ţesături, sculpturi, brigăzi artistice. Cu 4 ilustraţii.
222. Pentru creatorii amatori în arta populară. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 3, 58—60.
În întîmpinarea expoziţiei republicane de artă populară.
Cu 4 ilustraţii.
223. Pop, Mihai: Unele probleme în legătură cu valorificarea folclorului de către brigăzile artistice de agitaţie. *Cultura poporului*, 6 (1956) nr. 2, 40—41.
Pe marginea finalei concursului brigăzilor artistice de agitaţie ale Căminelor culturale, Colţurilor roşii din G.A.C. şi Caselor raionale de cultură.
224. Prisnea, Constantin: Mîndrele talente. *Contemporanul*, 1956, nr. 33(515) 1şi 4.
Despre unele din echipele participante la cel de al IV-lea concurs al echipelor artistice de amatori.
225. Promovarea artei noastre populare. *Contemporanul*, 1956, nr. 3 (485) 1.
Despre constituirea comisiei centrale şi preliminariile celui de al IV-lea concurs pe ţară al echipelor artistice de amatori din cadrul căminelor culturale şi al celei de a II-a expoziţii republicane de artă plastică şi aplicată a creatorilor populari.
226. Tisaru, N.: Les concours des équipes artistiques d'amateurs. *Revue roumaine*, 10(1956) nr. 4, 210—211.
Acelaşi articol în *Rumänische Rundschau*, 10(1956) nr. 4, 218—219: *Roumanian Review*, 10 (1956) nr. 4.
Generalităţi despre al IV-lea concurs pe ţară al echipelor artistice de amatori, ţinut în 1956 la Bucureşti.
227. Unele probleme de creaţie ale brigăzilor artistice de agitaţie. Extrase din referatul Casei centrale a creaţiei populare, prezentat cu ocazia finalei celui de al IV-lea concurs al echipelor de teatru şi brigăzilor artistice de agitaţie ale Căminelor culturale, Caselor de cultură raionale şi Colţurilor roşii din G.A.C. — *Cultura poporului*, 6(1956) nr. 1,38—46.
La p. 45—46, « Grija pentru valorificarea folclorului ».
228. Vicol, Adrian: Puncte de plecare pentru îmbunătăţirea activităţii formaţiilor instrumentale de amatori. *Muzica*, 6(1956) nr. 10, 17—20.
După cel de al IV-lea concurs pe ţară al echipelor artistice de amatori.
229. V. O.: Corul din Leşu. *Cultura poporului*, 6(1956) nr. 10, 55.
Laureat al celui de al IV-lea concurs al Căminelor culturale, Caselor raionale de cultură şi Colţurilor roşii din G.A.C.

XIII. LUCRĂRI DIN ŞI DESPRE FOLCLORUL POPOARELOR STRĂINE ÎN PUBLICAŢIILE NOASTRE. TRADUCERI ŞI REZUMATE. (Vezi şi 2, 28, 29)

230. Aksiuk, Serghei: Cîntecul popular contemporan. Din experienţa cîntecului rus sovietic. *Muzica*, 6(1956) nr. 11, 24—27.
Crearea cîntecelor de către « colective talentate ». Dezvoltarea elementelor tradiţionale în condiţii noi.
231. Aksiuk, S.: Tvorcestvo i folklor. [Creaţia şi folclor]. *Sovetskaia muzika*, 1956, nr. 5.
În romîneşte, în *Probleme de muzică*, 1956, 11—21. Pe baza materialelor raportului prezentat la consfătuirea unională în problema creaţiei populare.
232. Bartók, Béla: Însemnări asupra cîntecului popular. Cu o prefaţă de Zeno Vancea [şi] Cuvîntul Editurii E.S.P.L.A., Buc., 1956. 223 p. + 2 f.
233. Basme populare coreene. În romîneşte de Vl. Cogan. Ilustraţii de N. Kocerghiu. Buc., Ed. Tineretului, 1956, 197 p. + 1 f.
234. Bence, Szabolcsi: Principiul makam în muzica populară şi cultă. Tipul şi variaţia. *Muzica*, 6(1956) nr. 11, 18—24.
Cu exemplificări.
235. C[alude], G[eorgeta]: Folclor moldovenesc. *Revista de folclor*, 1(1956) 318—319.
Prezentarea antologiei cu acelaşi titlu, apărută la Chişinău în 1956, sub îngrijirea lui I. D. Ciobanu şi M. G. Savina. Cuprinde 350 cîntece.

https://biblioteca-digitala.ro

236. Cernea, Eugenia: Din activitatea folcloristicii sovietice. *Revista de folclor*, 1(1956) 290—295.

Mai ales despre lucrările care privesc procesul de dezvoltare istorică a folclorului în U.R.S.S.

237. Chiţimia, Ion, Const.: «Lud» şi folcloristica polonă. *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 5(1956) 386—389.

De la 1895 încoace; prezentarea generală a publicaţiei; specificul ei.

238. Chiţimia, Ion, Const.: Cîntece populare polone. *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 5(1956) 390—391.

Mai ales despre culegerea lui Wl. Gebik: «Piesni ludowe Mazur i Warmii» [Cîntece populare din regiunea Mazurilor şi a Varmiei]. Olsztyn, f. a., 152.

239. Ciobanu, Valeriu: Lumea bîlinelor. *Limbă şi literatură*, 1(1955[6]) 79—102.

«Consideraţii generale», «Bîlinele Kievului», «Bîlinele Novgorodului».

240. C[omişel], E[milia]: O antologie a folclorului romînesc în limba rusă. *Revista de folclor*, 1(1956) 318.

Prezentarea cărţii «Rumînskie narodnîe pesni i skazki», apărută în editura pentru literatură beletristică, Moscova, 1953. Cuprinde texte din culegerile lui Alecsandri, Pann, Friedwagner, Jarnic, Bîrseanu, Ispirescu.

241. Culegere de cîntece şi dansuri ucrainiene. Decada literaturii şi culturii ucrainiene. Consiliul general A.R.L.U.S., Buc., 1956, 64 p.

242. Florescu, F.-B.: Lud, organ polskiego towarzystva ludoznawezego. [Lud, organul Societăţii polone de etnologie]. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3(1956) nr. 3—4, 311—312.

243. Florescu, F.-B.: Atlas polskich strojow Ludowych. [Atlasul costumului popular polonez], 1949—1954. *Studii şi cercetări de istoria artei*, 3(1956) nr. 3—4, 312—313.

244. Fochi, Adrian: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde, Berlin, Akademie Verlag. 1955. Erster Band, Heft 1/2, Jahrgang 1955, 499 p. + 10 planşe (Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde an den Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, durch Dr. W. Fränger). *Revista de folclor*, 1(1956) 321—324.

Prezentarea publicaţiei şi analiza materialelor.

245. G[iurchescu], A[nca]: Publicaţii de folclor romînesc în R.P.F.Jugoslavia. *Revista de folclor*, 1 (1956) 319—320.

4 caiete de melodii populare culese şi armonizate de Milan Vlain, din Banatul sîrbesc, apărute începînd cu 1953; «Manual de dansuri naţionale romîneşti», apărut în 1951, de Andrei Papin.

246. Gorki, [A. M.]: Despre literatură. Articole de critică literară. [Editura Cartea Rusă]. Buc., 1956, 751 p. + 3 f., 1 f. portret.

La p. 15—18 ,«Bocitoarea», la p. 659—668, «Despre basme», ş. a.

247. Hristiansen, L.: Corurile populare şi creaţia nouă populară. *Probleme de muzică*, 1955, nr. 2,35—43.

Necesitatea de a contribui la descoperirea şi dezvoltarea talentelor populare; rolul lor în răspîndirea creaţiei populare noi.

248. Hristiansen, L. S.: Unele probleme nerezolvate de folcloristica muzicală. *Probleme de muzică*, 1956, nr. 5, 22—37.

Terminologie. Naşterea noului şi readaptarea vechiului. Despre culegeri şi transcrierea cîntecelor.

249. Martînov, I.: Béla Bartók. *Sovetskaia Muzika*, 1955 nr. 9, 71—77.

Prezentarea generală. Un rezumat romînesc. în *Probleme de muzică*, 1956, nr. 1,107—108.

250. Moldavski, D.: Creaţia poetică populară rusă. *Zvezda*, 1955, nr. 10, 152—159.

Despre aceeaşi lucrare, şi în *Izvestia Akademii Nauk S.S.R.*, seria literatură şi limbă, vol. XIV, 1955, 384—388.

Rezumate romîneşti, în *Probleme de literatură* 1956, nr. 1, 151, nr. 2, 118.

251. Orlik, H. H.: Naucinaia deiatel'nosti rumînskih etnografov. *Sovetskaia etnografia*, 1956, nr. 1, 137—139.

Mai ales despre realizările (lucrările) Institutului de istoria artei al Academiei R.P.R., în domeniul etnografiei şi artei populare.

252. Papadima, Ovidiu: Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. [Anuar german pentru etnografie], vol. I, caietul 1—2, 1955. *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, 5(1956) 379—385.

Prezentarea publicaţiei.

253. Rodîghin, E.: Despre corurile populare. *Probleme de muzică*, 1956, nr. 6, 114.

Şi despre rolul compozitorilor în crearea cîntecelor populare. Rezumat din *Sovetskaia muzika*, 1955 nr. 9, 53—56.

https://biblioteca-digitala.ro

254. S[achelarie], A[driana]: Robert Wildhaber despre cercetările de folclor şi etnografie din ţara noastră. *Revista de folclor*, 1(1956) 320.

Despre articolul « Überblick über die volkskundliche Tätigkeit in Rumänien» [Privire asupra activităţii folcloristice în Romînia] publicată în *Schweizerisches Archiv fur Volkskunde*, 1956, nr. 2/3, 174—177, care vorbeşte despre institutele şi muzeele noastre.

255. Sîrbu, Corneliu: Preocupări ale etnografiei sovietice. *Mitropolia Olteniei*, 8(1956), 443.

Interesante lucrări etnografice apărute sau întreprinse în U.R.S.S.

256. Sobiesky, Iadwiga şi Marian: Activitatea folcloristică în R. P. Polonă. *Muzica*, 6(1956) nr. 1—2, 55—58.

Despre folclorul muzical polonez actual şi instrumentele lui. 4 texte şi 3 ilustraţii.

257. Soloduhov, I. A.: Pesni narodov mira [Cîntecele popoarelor lumii]. *Sovetskaia muzika*, 1956. nr. 9, 153—155.

Prezentarea cărţii cu acelaşi titlu, apărută în limba rusă. Au fost incluse şi cîteva cîntece populare romîneşti.

258. Steinitz, W.: Studiul creaţiei populare în Republica Democrată Germană. *Izvestia Akademii Nauk S.S.S.R.*, seria literatură şi limbă, 1955, nr. 5, 436—437.

Un scurt rezumat al lucrării, în *Probleme de literatură*, 1956, nr. 2, 89—90.

259. Stoin, Elena: Cîntecul popular bulgar contemporan. *Muzica*, 6 (1956), nr. 11, 34—38.

Prezentarea generală. Cu texte şi melodii.

260. Vysloužil, Jiri: Despre melodiile cîntecelor populare noi cehoslovace. *Muzica*, 6(1956), nr. 4—5, 43—47.

Şi texte.

261. Vysloužil, Jiri: Despre muzica şi cîntecul popular al valahilor din Moravia. *Muzica* 6(1956) nr. 11, 28—33.

Prezentare generală cu exemplificări.

REVISTELE DESPUIATE

(Lipsa indicaţiei locului de apariţie arată că revista a apărut la Bucureşti).

1. A Kolozsvári V. Babeş és Bolyai egyetemek Közleményei (Cluj).
2. Activitatea muzeelor (Sfatul Popular al regiunii Cluj. Secţiunea culturală).
3. Analele Romîno-Sovietice. Filozofie.
4. Analele Romîno-Sovietice. Istorie.
5. Analele Universităţii C. I. Parhon. Seria ştiinţe sociale: istorie.
6. Analele Universităţii C. I. Parhon. Seria ştiinţe sociale: juridice.
7. Arhitectura R. P. R.
8. Biserica Ortodoxă Romînă
9. Buletinul Universităţii V. Babeş şi Bolyai (Cluj).
10. Caiete de artă populară.
11. Cercetări de lingvistică (Cluj).
12. Cercetări filozofice.
13. Contemporanul.
14. Cultura poporului.
15. Dolgozo Nö.
16. Flacăra.
17. Flacăra roşie (Arad).
18. Gazeta literară.
19. Glasul bisericii.
20. Iaşul literar.
21. Igaz Szó (Tg. Mureş).
22. Irodalmi Almanach.
23. Limba romînă.
24. Limbă şi literatură (Societatea de ştiinţe istorice şi filologice din R.P.R.).
25. Luceafărul de ziuă (Oraşul Stalin).
26. Lupta de clasă.

https://biblioteca-digitala.ro

27. Mitropolia Ardealului (Sibiu).
28. Mitropolia Banatului (Arad).
29. Mitropolia Moldovei şi Sucevei (Iaşi).
30. Mitropolia Olteniei (Craiova).
31. Müvelödési utmutató.
32. Studii şi comunicări (Muzeul Brukenthal, Sibiu).
33. Muzica.
34. Neue Literatur (Timişoara).
35. Oltenia literară (Craiova).
36. Ortodoxia.
37. Pagini dunărene (Galaţi).
38. Plaiurile Bistriţei (Bacău).
39. Probleme de literatură.
40. Probleme de muzică.
41. Revista de folclor.
42. Revue roumaine.
43. Roumanian Review.
44. Rumänische Rundschau.
45. Scrisul bănăţean (Timişoara).
46. Steaua (Cluj).
47. Studii muzicologice.
48. Studii. Revistă de istorie.
49. Studii şi articole de istorie (Societatea de ştiinţe istorice şi filologice din R.P.R.).
50. Studii şi cercetări de istorie (Cluj).
51. Studii şi cercetări de istoria artei.
52. Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor.
53. Studii şi cercetări ştiinţifice, fasc. 1 (Iaşi).
54. Studii teologice.
55. Tînărul scriitor.
56. Ţara Crişurilor (Oradea).
57. Ţara de Sus (Secţiunea culturală a Sfatului popular al regiunii Suceava).
58. Utunk (Cluj).
59. Viaţa romînească.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Lei 10